THE UNIVERSITY
OF ILLINOIS
LIBRARY

834 W64
BL73
v. 2

GERMANIC
DEPARTMENT

Return this book on or before the *Latest Date* stamped below. A charge is made on all overdue books.

U. of I. Library

APR 28 '36

FEB 24 1992

9324-S

Ernst von Wildenbruch

Ernst von Wildenbruch

Nach dem Gemälde von Vilma Parlaghi

(1899)

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung in Berlin

19 16

Neuerscheinungen

Biographie

Berthold Litzmann, Ernst von Wildenbruch. (1885–1909.) 2. Bd. Mit 11 Abbildungen. Geh. M 8.–. Geb. in Lwd. M 10.–

Erzählungen

Heinrich Federer, Das Mätteli-seppi. Eine Schweizer Erzählung. Mit einem Bildnis Federers. Geh. M 5.–. Geb. M 6.–

Emil Marriot, Der abgesetzte Mann. Roman aus der Zeit vor dem Kriege. Geh. M 4.–. Geb. M 5.50

Ernst Schubert, Der Sturmwind Gottes. Zwei Erzählungen. Mit einem Bildnis Schuberts und einem Vorwort v. Peter Hamecher. Geh. M 4.–. Geb. M 5.–

Julius Stinde, Wilhelmine Buchholz' Memoiren. Neue Ausgabe. Geh. M 3.–. Geb. M 4.–

Schriften zur Zeit und Geschichte

Heinrich Brinker, Abriß der Geschichte der Balkanstaaten. Mit Karte. Kart. M 2.–

Gustav Frenssen, Ein Brief (über den Krieg). Kart. 40 Pf.

Kleine Novellenbücher

Theodor Fontane, Unterm Birnbaum. Neue Ausgabe mit Zeichnungen von Joh. von Wicht. Kart. M 1.50. Geb. M. 2.20

Ernst von Wildenbruch, Junge Seelen. Drei Erzählungen. Mit Zeichnungen von H. Baluschek. Kart. M 1.50. Geb. M 2.20

Ernst von Wildenbruch, Kindertränen. Zwei Erzählgn. Neue Ausgabe mit Zeichgn. v. H. Baluschek. Kart. M 1.50. Geb. M 2.20

Gedichtbücher

Alfred Biese, Poesie des Krieges. 1. Bd. 1914. 2. Auflage. Geb. M 1.50
2. Bd. 1915/16. Geb. M 1.20

Alfred Biese, Bismarck im Leben und in deutscher Dichtung. Geb. M 1.50

Gustav Falke, Das Leben lebt. Letzte Gedichte.
Kart. M 3.–. Geb. M 4.–

Artur Kutscher, Das richtige Soldatenlied. Sammlung von deutschen Soldatenliedern mit Singweise und Gitarresatz.
Geb. M 2.–

Wendts Sammlung deutscher Gedichte. Für Schule und Haus. Neue Ausgabe von A. Hausrath. Geb. M 4.50

Gesamtausgabe

Ernst von Wildenbruch, Gesammelte Werke. Herausgeg. von Berthold Litzmann. Bd. X. Geh. M 4.–. Geb. in Lwd. M 5.–

Grote'scher Weihnachts-Almanach 1916

Mit Illustrationen und Aufsätzen

Kostenlos und postfrei

Poeschel & Trepte, Leipzig.

Ernst von Wildenbruch

von

Berthold Litzmann

Zweiter Band

1885—1909

Mit 10 Bildnissen und einer Handschriftprobe

Berlin 1916
G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in andere Sprachen, vorbehalten. Copyright by G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung in Berlin 1916. Druck von Fischer & Wittig in Leipzig. Einband-Entwurf von Paul Renner.

834W64
BL73
v.2

24 Te 22 NEE

Not Selected for Humanities
Preservation Project

Vorwort

Der Schlußband der Biographie tritt in einem Augenblick ans Licht, der für das, was den Inhalt und den vorbildlichen Wert dieses Dichterlebens ausmacht, die deutschen Herzen, wenn nicht alles täuscht, empfänglicher und bereiter findet, als irgendein Zeitpunkt der friedlichen Vergangenheit.

Und deshalb freue ich mich, daß ich gerade jetzt diese Geschichte eines der edelsten und tapfersten Deutschen den Volksgenossen schenken kann, als ein Lebens- und Erbauungsbuch in der ernstesten Zeit, die unserm Vaterland seit mehr als hundert Jahren beschieden.

Nicht, weil ich selbst darin glaube etwas gegeben zu haben, was das große Erleben widerspiegelt — denn von einer solchen Arbeit gilt allemal, und heute mehr als je, das Wort Wildenbruchs: „Wer seine Seele hingibt, fragt nicht, wie es aufgenommen wird — hingeben zu dürfen ist genug“ —, sondern weil ich glaube und hoffe, daß der Einblick, den durch dieses Buch zum erstenmal weitere Kreise in das Innerste der menschlichen und dichterischen Persönlichkeit Ernst von Wildenbruchs gewinnen, den Deutschen aller Lebensalter und aller Stände die Augen öffnen wird, was Deutschland an diesem Einen besessen und was es an ihm verloren hat, oder richtiger, was es an ihm für alle Zeiten unverlierbar besitzt.

Das war das Ziel, das mir bei meiner Arbeit vorschwebte; wie weit ich ihm nahegekommen bin, mögen die dazu Berufenen entscheiden. Solchen brauche ich auch nicht zu sagen, daß ich um dies Ziel zu erreichen, streng die große Linie dieses Lebens festhalten und der naheliegenden Versuchung widerstehen mußte, in lockende Seitentäler abzuschweifen, bei Begleiterscheinungen und zufälligen Begleitakkorden dieses reichen, vieltönigen Lebens zu verweilen. Ebenso, wie ich es hinsichtlich der Wertung der einzelnen Werke nicht als meine Aufgabe betrachtet habe, mit der überlegenen Geste des unfehlbaren Literarhistorikers apodiktische Urteile zu fällen, sondern vor allem das

german 7ap24 St 2,40 v.2

494872

Gesamtkunstwerk Ernst von Wildenbruchs in seiner innerlichen Einheit und Notwendigkeit als Lebensäußerungen einer in sich geschlossenen großen Persönlichkeit von der Wurzel bis zum Gipfel aufzuweisen.

Bei seinen Lebzeiten sind es verhältnismäßig wenige gewesen, die ihn so gesehen, so gekannt und deshalb sich zu ihm bekannt haben.

Für die Mehrzahl ist diese ganz eigene, in sich ruhende und dabei von Jahrzehnt zu Jahrzehnt innerlich machtvoll wachsende Persönlichkeit immer zurückgetreten hinter jener durch die Dunstwolke lärmender Bühnenerfolge verzerrten Maske eines von der mehr oder minder kritiklosen Menge auf den Schild gehobenen „großen Theatralikers mit ausgesprochener patriotischer Tendenz".

Auch der, der an seinem Sarge Wildenbruch als einen von den wirklich Großen für die Geschichte deutschen Geisteslebens mit dem ganzen Nachdruck seiner eigenen überragenden Persönlichkeit in Anspruch genommen hat, Wilhelm Dilthey, hat sich erst langsam im langjährigen, intimsten geistigen Austausch zu dieser Erkenntnis und Wertung durchgearbeitet, für die Ehrfurcht kein zu starker Ausdruck wäre. Unvergeßlich werden mir die ernsten und bedeutenden Worte bleiben, in denen er, um die Jahreswende 1909/10, dieser seiner innern Stellung zu Wildenbruch mir gegenüber in einem Gespräch Ausdruck gab, und wie er daran die Hoffnung knüpfte, daß die Biographie auf die „große Persönlichkeit" das Schwergewicht legen werde.

Leider war es mir nicht vergönnt unter der Arbeit selbst mich seiner belebenden Teilnahme zu erfreuen. Noch war ich nicht über die vorbereitenden Sichtungen des familiengeschichtlichen Materials für den ersten Band hinausgediehen, als er selbst vom Werke abberufen wurde.

Er ist nicht der einzige unter den im höchsten Sinne maßgebenden Beurteilern, denen ich den Schlußband in die Hand zu legen hoffte und die ich heute schmerzlich vermisse, weil ich ihnen nicht mehr Auge in Auge danken kann für die freudige, verständnis- und erwartungsvolle Teilnahme, die ich unter der Arbeit in diesen sechs Jahren von ihnen erfahren durfte.

Ich denke vor allem an Hans, Graf Yorck, der mir im Herbst 1910 auf langen morgendlichen und abendlichen Wanderungen unter den fallenden Blättern der alten Baumriesen des Klein-Ölser Parkes

soviel des Wertvollen, was kein anderer mir sagen und geben konnte, aus ihren fernen, gemeinsamen Jugendjahren erzählt hat. Ihn fand schon der erste Band der Biographie nicht mehr unter den Lebenden.

Und noch manch einer, dessen freudige schwerwiegende Zustimmung beim Erscheinen des ersten Bandes, vor drei Jahren, mir Aufmunterung und Sporn ward, ist inzwischen stumm geworden für immer! Ich nenne nur vier Namen: Karl Frenzel, Julius Rodenberg, Reinhold Koser, Oswald Külpe. Wollte ich aber die, die im Laufe der Jahre bis zum heutigen Tage mir fördernd zur Seite gestanden haben — durch mündliche und schriftliche Mitteilungen, Überlassung von Handschriften, Briefen —, hier einzeln nennen, so würde ich schließlich nur die Namen wiederholen müssen, die in den Anmerkungen schon zu lesen sind. Ihnen allen aber möchte ich doch auch an dieser Stelle danken; ihnen allen, auch denen, deren Namen nirgendwo gebucht sind, und die einen Dank, der ihnen ganz persönlich gilt, zwischen den Zeilen der Biographie lesen müssen.

Außer diesem stillen und außer dem, wie eine Fuge von der ersten bis zur letzten Zeile durch meine Darstellung durchklingenden Dank an die edle Frau, die diese Biographie ins Leben rief und vom ersten bis zum letzten Tage mit nie ermüdender Teilnahme begleitet hat, gebührt noch ein Wort persönlichen Dankes den Kollegen und jungen Freunden Karl Enders, Fritz Ohmann und Ernst Robert Curtius, die die Korrekturen mit mir gelesen haben. Und schließlich ist es mir ein Bedürfnis, mit wärmster Anerkennung der vielerprobten Opferfreudigkeit des Herrn Verlegers zu gedenken, die sich für jeden Leser ja schon in der liebevollen Ausstattung des Werkes bekundet.

So geh denn hinaus, mein Buch, das wie ein Bekenntnis zu eigensten Lebenszielen sich mir von der Seele löst, und trage in ernster Zeit in die Welt die freudige Kunde von deutscher Art und Kunst, die in Ernst von Wildenbruch lebendig war.

Oberstdorf, den 3. September 1916

Berthold Litzmann

Inhalt

Seite

Vorwort

I Das Gottesurteil (1885—1888) 1

II Neue Menschen und neue Kämpfe (1888—1891) 39

1. Die Quitzows. Der Generalfeldoberst 41
2. Kampf: Der neue Herr. Die Haubenlerche. Das heilige Lachen 85

III Saeculum in favilla (1891—1900) 137

1. Herzog Bernhard von Weimar. Meister Balzer. Das edle Blut. Eifernde Liebe. Schwesterseele 139
2. Heinrich und Heinrichs Geschlecht 154
3. Der Junge von Hennersdorf. Tiefe Wasser. Willehalm. Gewitternacht 172
4. Die Tochter des Erasmus. Neid. Saeculum in favilla . . . 200

IV Im Abendrot (1900—1909) 221

1. König Laurin. Unter der Geißel. Vice-Mama. Das Wunder 223
2. Das tote Haus am Bodensee. Auf den Trümmern von Akragas. Ein Wort über Weimar. Der unsterbliche Felix. Semiramis 261
3. Ermanarich der König 281
4. Die Lieder des Euripides 293
5. Aus Liselottes Heimat. Das hohe Lied von Weimar. Das schwarze Holz. Die Rabensteinerin 303
6. Ithaka 322
7. Der deutsche König. Lukrezia. Die letzte Partie. Ende . . 325

Anhang 343

I. Zum „Generalfeldoberst“ und zum „Neuen Herrn“ 345

II. Abschiedsworte am Sarge 356

III. Anmerkungen 361

Alphabetisches Namensverzeichnis zum 1. und 2. Bande 403

Verzeichnis der Tafeln und Beilagen

Seite

1. Ernst von Wildenbruch.
   Nach dem Gemälde von Vilma Parlaghi (1899), im Besitz von Frau Maria von Wildenbruch . . . . . Titelbild
2. Faksimile der Urschrift des Gedichtes: „Dem Fürsten Bismarck zum 1. April 1890“ 16/17
3. Arbeitszimmer in der Hohenzollernstraße in Berlin.
   Photographie von A. Frisch in Berlin 32/33
4. Berthold Litzmann.
   Nach einer Photographie von C. Volz in Bonn 80/81
5. Wilhelm Dilthey.
   Nach einer Photographie von R. Dührkoop 208/209
6. Villa Alisa (1901) 240/241
7. Wilfried Spinner.
   Nach einer Photographie vom Hofatelier Hoffmann in Weimar 256/257
8. Ernst von Wildenbruch (1906).
   Nach einer Photographie von R. Dührkoop 288/289
9. Haus Ithaka.
   Photographie von L. Held in Weimar 304/305
10. Arbeitszimmer in Ithaka.
    Photographie von L. Held in Weimar 336/337
11. Wildenbruch-Denkmal von Stephan Sinding im Garten von Ithaka 352/353

I

Das Gottesurteil

1885—1888

„‚Das neue Gebot' war ... meine erste Arbeit als Ehemann, und die Ungewöhnlichkeit meiner neuen Verhältnisse schuf mir damals schwere Sorgen. Meine Frau erklärte darum, daß sie das Stück und den Erfolg desselben wie ein Gottesurteil betrachten wolle, ob meine Verbindung mit ihr meinem Schaffen Segen oder Unsegen bringen würde."

Wildenbruch an Hans von Bronsart, d. 5. April 1888.

In den Märztagen des Jahres 1885 sah sich das deutsche Volk vor eine neue große Aufgabe gestellt: die Frage, sollen wir die schwarz-weiß-rote Flagge über das Weltmeer tragen und unter fremder Sonne ein Neudeutschland bauen? Sollen wir eine Kolonialpolitik inaugurieren? Das Volk in seiner Gesamtheit war geneigt, mit einem freudigen „Ja" zu antworten; nicht so der Reichstag. Die großen Parteihäupter, die Windthorst und Richter, schüttelten gewichtig die Köpfe über den neuen Geist der Großmannssucht, über die bedenkliche Abkehr von der bewährten Genügsamkeit der Väter und der Bescheidenheit der guten alten Zeit. Wohin sollte das führen, etwa zu dem Schlimmsten von allem, dem Chauvinismus? Eine Dunstwolke von Selbstgerechtigkeit, Kleinmut und Verständnislosigkeit lagerte über dem hohen Hause. Von der Stimmung des „Völkerfrühlings" vor vierzehn Jahren schien auch der letzte Hauch jedenfalls in den Räumen des Reichstags verflogen, und Bitterkeit und Groll im Herzen erinnerte sich der gewaltige Recke, der vergebens die kleinmütigen Seelen zu neuen Taten aufrief, „der tragischen Veranlagung der Deutschen", daß sie „das Glück nicht vertragen": „Es liegt eine eigentümliche prophetische Voraussicht in unsrem alten nationalen Mythus, daß sich, so oft es den Deutschen gutgeht, wenn ein deutscher Völkerfrühling wieder ... anbricht, daß dann auch stets der Loki nicht fehlt, der seinen Hödur findet, einen blöden, dämlichen Menschen, den er mit Geschick veranlaßt, den deutschen Völkerfrühling zu erschlagen respektive niederzustimmen." Aber obgleich er durch diesen Appell für den Augenblick die Zweifelnden und Widerstrebenden mit sich fortriß, der Loki blieb am Werk, der alte deutsche Erbfeind, der Parteihader und Parteigeist. Und wenn er in jener denkwürdigen Sitzung am 13. März 1885 ihn als Verderber an den Pranger stellte und unter dem donnernden Beifall der überfüllten Tribünen ihn „vor Gott und der Geschichte" anklagte, „wenn das ganze herrliche Werk unserer Nation von 1866 und 1870 wieder in Verfall gerät," so mußte er sich tags darauf von einem Parteigewaltigen die überlegene Belehrung gefallen lassen: „Je öfter die natio-

nale Frage bei verhältnismäßig unbedeutenden Dingen aufgeworfen werde, desto mehr müsse sich das Gefühl im Volke dagegen abstumpfen." Da war es, daß dem einsamen Großen das erschütternde, die tiefe Kluft zwischen ihm und jenen aufreißende Bekenntnis über die Lippen sprang: „Ja, für den Herrn Vorredner ist . . . unsere nationale Sache eine Sache, die wohl gelegentlich mal aufgeworfen und dann besprochen wird; dann fängt man an sich seiner Nationalität zu erinnern und dann wird man national. Für mich, meine Herren, ist es eine Frage, die an jedem Tage und in jeder Stunde mir oft mit hundert Beziehungen entgegentritt, die mir den Schlaf und die Ruhe am Tage raubt und mich dazu treibt, hier in meinem hohen Alter an die Beantwortung von Reden das bißchen Atem zu setzen, das mir noch übrigbleibt."

Wer jene Tage mit erlebt hat, den überkommt es noch heute wie ein tragischer Schauer in der Erinnerung an den Klang jener Worte. Keinem aber griff dieses Wort mächtiger ans Herz und regte im Rückblick auf die hinter ihm liegende Vergangenheit und in ahnender Witterung kommender Zeiten und Kämpfe alle Tiefen der Seele auf, als dem, der in jenem Frühling 1885 das Herannahen einer neuen Epoche in seinem eigensten Wesen spürte und sich rüstete, sich großen Glückes und großer Gaben doppelt wert zu zeigen: Ernst von Wildenbruch.

„Als ich neulich," schreibt er um die Mitternachtsstunde des 15. März an den Freund Stange in Frankfurt, „die wundergewaltige Rede Bismarcks las, da überkam mich das Gefühl, daß jede Stunde verloren ist, in der man nicht mit allen Kräften der Seele an dem großen Werke dieses großen Mannes mittut, in der man nicht für das Vaterland kämpft und schafft und dichtet. Das war der Ton, der mich vor zehn Jahren in der einsamen Stube zu Frankfurt begeisterte, das ist er noch heute, das soll er bleiben, das schwöre und gelobe ich Ihnen, meinem teuren Freunde."

Mit diesen Gedanken und Hoffnungen trat er in sein neues Leben ein. „Diese große, ernste Stimmung," heißt es in demselben Brief, „ist nicht nur der vorübergehende Ton eines vorübereilenden Augenblicks; sie ist die Grundmelodie, die jetzt ununterbrochen in meiner Seele klingt und lebt. Ich bin überzeugt, daß es die tiefgreifende Veränderung in allen meinen Lebensverhältnissen ist, welche vor allem

anderen dazu beiträgt, in mir solche Wucht der Gedanken und Empfindungen zu erwecken, und ich kann es Ihnen nicht anders beschreiben, als indem ich sage, daß ich mit einer Klarheit, wie nie zuvor, empfinde, daß eine Lebensperiode hinter mir liegt und eine neue sich aufbaut."

„Einzelne Noten der großen Symphonie, die in der Tiefe meiner Seele wogen," ließ er an einem Sonntagvormittag Ende März vor den Frankfurter Freunden anklingen: „Marathon" und „Das Grab des Kyros"; aber sie waren ihm selbst nur „Brocken, die ich meiner Seele vorwerfe, um den Löwenhunger vorübergehend zu stillen, der meine ganze Seele nach einem großen vaterländischen Werke erfaßt hat." Diese beiden Gedichte weisen aber in Stoff, Sprache und Auffassung auf einen zweiten Lebens- und Tatenwecker, der an der Schwelle dieser neuen Epoche neben dem großen Zeit- und Volksgenossen ihm die Seele mit Sturm und Freude erfüllte. Im Laufe dieser Frühlingsmonate hatte er zum erstenmal Äschylus kennen gelernt. „Ich las," berichtet er dem Frankfurter Freunde, „meiner Braut den ‚Agamemnon' und ‚Prometheus' vor. Als die ungeheure Größe dieses Titanendichters wie eine Offenbarung in meiner Seele aufging, sagte ich zu meiner Braut, daß ich nur ein Gebet noch zum Himmel richten wollte: Schenke mir Größe. Sie erwiderte mir: Du besitzest sie, sobald du nur willst ... An der Seite dieses Weibes werde ich nicht kleiner werden, das weiß ich. Und gerade jetzt werde ich alles brauchen, was meine Seele an Größe und Kraft besitzt, denn aus den Nebelfluten embryonischen Werdens beginnt das neue große Drama sich zu festerem Kerne zu ballen, das meiner Seele sich aufgedrängt hat, von ferne schreitet es langsam auf mich zu — noch zu fern, als daß ich jeden Zug in seinem Antlitz unterscheiden könnte, aber soweit erkennbar, daß ich unter dem Marmor ein Antlitz voll Macht und Gewalt hindurch zu ahnen beginne — gebe Gott dem Meißel Kraft, der es aus dem Marmor hauen soll."

„Ich finde jetzt nicht Ruhe, um in dies neue Werk versinken zu können," hatte er schon im März geschrieben, „aber ich weiß, daß vom Tage, da ich mit meiner Frau zusammenwohne, diese Ruhe kommen wird."

Nun war er am Ziel. An der neuen Arbeitsstätte harrte der Marmor des Meisters, aber der Meißel wollte nicht klingen. Das neue

Leben zu zweien brauchte Zeit, brauchte Geduld. Das Glück saß jetzt am Herd und spann goldene Fäden um Mann und Weib, und sang ein neues Lied, das die Gespenster der alten, einsamen Vergangenheit auch aus den verborgensten Winkeln des Herzens scheuchte. Aber vierzig Jahre tiefster Einsamkeit haben den Menschen geprägt und sein Leben in Falten gelegt, die sich auch von der liebsten Hand nicht wegschmeicheln lassen. Und gerade die liebste Hand kann dabei am empfindlichsten reizen, wenn sie allzu eifrig und besorgt glätten will, was schon in Spröde und Härte erstarrt ist. Vor derartigen Versuchen war der Mann von dieser Frau sicher, aber ihr Dasein in seinem Leben, mit allem Glück des süßen Behagens, sollte ihm doch zu einer Bedrängnis werden, denn mit ihr und durch sie war von seinem Arbeitstisch die heilige Einsamkeit gescheucht — so wähnte er — die er brauchte zum Schaffen. Keine Hand pochte mahnend an die Tür seines Gemaches, aber daß hinter dieser Tür doch jemand war, der zu ihm gehörte, der ein Recht auf ihn hatte, und den er doch in diesen Stunden vergessen mußte, der nicht da sein durfte, das legte sich schwer und lähmend auf die fieberhaft arbeitende Hand; und in den Stunden solcher Ohnmacht kam eine tiefe Verzweiflung über ihn.

Das trugen die beiden Menschen in den Sommermonaten des Jahres 1885 stumm mit sich herum, wie ein Verhängnis. Bis die Frau tapfer ihr Geschick in die Hände nahm und ihm vorschlug: „Laß uns eine Weile auseinandergehn. Glückt es dir dann besser, so soll's uns ein Zeichen sein, daß unsre Ehe eben kein Glück für uns beide ist. Glückt es aber auch in der Einsamkeit nicht, dann liegt die Schuld nicht an unsrem Beisammensein.“ Das war eine kluge und tapfere Tat, und schlug doch so ganz anders aus, als sie gemeint war. Denn wohl klang in den Wochen des Getrenntseins der Meißel fröhlich Tag und Nacht in der einsamen Wohnung, aber dem Einsamen ward nicht mehr wohl allein. Sehnsüchtig lockende Rufe in Briefen und Versen wanderten nach Heringsdorf, aber die Frau hielt tapfer ihre Zeit aus und kam nicht einen Tag und eine Stunde vor dem selbstgesetzten Termin heim. Dafür wußte sie, als sie die Schwelle der Wohnung aufs neue überschritt, daß dies Gespenst nun für immer gebannt sei und ihrer beider Frieden nicht mehr stören würde.

Wenige Tage zuvor hatte Wildenbruch Berthold Litzmann berichten können: „Das neue große Stück nähert sich seinem Ende ... ich bin im letzten Akte ... Ich habe ... es aus den Tiefen meiner Seele herausgeholt, mit allen Kräften meiner Seele großgezogen, es ist mir unter den Händen mächtig gewachsen — Gott gebe, daß ich mich nicht verblende, wenn ich sage, daß ich es für mein größtes Werk halte." Das neue Drama aber, das unter Schmerzen geboren so verheißungsvoll von ihm selbst begrüßt wurde, war „Das neue Gebot".

Es bedeutet, wie schon aus dem bisher Gesagten hervorleuchtet, den ersten Schritt auf einer neuen Bahn, auf die bereits seit dem Herbst des Jahres 1884 sein Blick gerichtet war, deren Beschreitung aber zunächst die so tief in sein persönliches Leben eingreifenden Ereignisse jener Herbst- und Wintermonate verhindert hatten. Schon als er bald nach seiner Verlobung Ende November bei den Frankfurter Freunden weilte, hatte er in Gesprächen mit Dr. Stange diesem den Gedanken entwickelt, durch eine Reihe von Dramen den Fortgang der deutschen Geschichte zu erläutern. Ein Plan, den dieser verständnisvolle Freund mit Recht als ein Zeichen innerer Reife freudig begrüßt hatte, die in der Problemstellung des „Marlow" schon zutage getreten sei, insofern hier der Dichter nicht mehr, wie bisher, als einzelnes Individuum seine Aufgabe gefaßt und sich zum erstenmal als Dichter in den Dienst der menschlichen Gesellschaft gestellt habe. Das war zwar, wie ein Blick auf „Väter und Söhne" und in gewissem Sinn auch schon auf „Harold" erhellt, nur mit einer Einschränkung richtig, denn auch in diesen Dramen seiner Sturm- und Drangperiode fehlt dieses sozial-ethische Moment keineswegs. Aber sicher offenbarte sich in jenem, wie wir sahen, aus persönlichsten Erlebnissen erwachsenen Dichterdrama ein gesteigertes und vertieftes Gefühl der von dem nationalen Dichter durch sein Dasein und sein Werk im Hinblick auf die sozial-ethischen Grundlagen der ganzen Volksgemeinschaft zu lösenden Aufgaben und der daraus sich ergebenden höheren Verantwortlichkeit. Bisher hatte Wildenbruch als einzelner, als Einsamer gekämpft; und so hoch ihm auch das Ziel des vaterländischen Dichters den Blick gerichtet hatte, in seinem ganzen Entwicklungsgang war es begründet, daß zwischen ihm und der ihn umgebenden Gesellschaft zwar nicht ein Gegensatz, aber

ebensowenig, vom Vaterlandsgefühl abgesehen, ein innerlicher Zusammenhang sich hatte entwickeln können. Seit er den entscheidenden Schritt getan, sich bürgerlich in dieser Gesellschaft seinen Herd zu gründen, wie andere auch, mußte sich ganz von selbst, auch wenn er nicht wollte, seine Perspektive ändern, mußten Dinge, Menschen und Bezüge, die bisher nur an der Peripherie seines Wesens Reize und Erregungen hatten verursachen können, den Weg zu seinem Innersten finden und damit auch die Problemstellung in seinen Werken beeinflussen. Davor aber, daß diese Verschmelzung mit dem Ansichten- und Pflichtenkreis der bürgerlichen Gesellschaft, etwa zu einer, wenn auch verschleierten Trivialisierung und Verflachung der dichterischen Individualität führte, bewahrte ihn einmal die starke, selbst aufwärts gerichtete Seele der Frau, dann aber vor allem auch die Verstärkung und Vertiefung seiner eigenen, auf die höchsten Ziele vaterländischer Dichtung gerichteten Persönlichkeit durch die neue große Aufgabe, die deutsche Geschichte als solche durch die Dichtung zu einem Lebens- und Tatenwecker für seine Volksgenossen zu gestalten. Und zwar — und das war das Neue — nicht mehr die Weltbegebenheiten nur als Hintergrund für Schicksale und Taten von frei erfundenen Zeittypen, sondern die Helden der Geschichte selbst in den Mittelpunkt gestellt. Auch das ein Zeichen eines gesteigerten Kraftbewußtseins und Selbstvertrauens. Denn was ihn seinerzeit bestimmt hatte, als er mit dem „Menoniten" zuerst das Gebiet des vaterländischen Dramas auf deutschem Boden betrat, die eigentlichen historischen Gestalten auszuschalten, war an letzter Stelle doch wohl ein gewisses Mißtrauen in seine Gestaltungsfähigkeit gewesen, ein Mißtrauen, das sich erklärte aus den Fehlschlägen der deutschen Kaiser- und Königsdramendichter vor ihm. Daß er auch jetzt, wo er grundsätzlich mit dem früheren Entsagungsprinzip gebrochen, sich zunächst eine gewisse Zurückhaltung in der Einführung der historischen Figuren auferlegte und diesmal noch als Haupthelden einen frei erfundenen Zeittypus in den Vordergrund stellte, ist wohl weniger auf eine ihm etwa noch anhaftende Unsicherheit zurückzuführen als auf die Tatsache, daß sich ihm offenbar das dramatische Motiv eben in dieser frei erfundenen Gestalt zuerst verkörpert hatte, wie denn das Drama auch ursprünglich nach ihr den Namen „Wimar Knecht" führen sollte.

Zum erstenmal griff er hier in ein Stück deutscher Vergangenheit hinein, das seinem Wesen nach, solange es Deutsche auf Erden gibt, nie Vergangenheit werden kann, das immer lebendig und immer nah ist, das eine Generation der anderen als zu lösende Aufgabe für die Zukunft überantwortet. Schon den Dichter des „Harold" hatte, wie wir wissen, der Kampf germanischen Volkstums gegen Rom und römischen Geist und römisches Wesen als das Problem der mittelalterlichen Geschichte Europas gepackt und zur Gestaltung gedrängt. Aber erst von dem Augenblick an, wo er seinen Spuren und Erscheinungsformen in der deutschen Geschichte nachging, erwuchs ihm daraus so etwas wie eine persönliche Pflichtforderung, die großen Seelenfragen, die ihm bei der Vertiefung in den Werdegang deutschen Volkstums aufgingen, sich selbst und anderen zu beantworten, als Dichter zu gestalten. Von Anfang an stand ihm, wie den vielen, die vor ihm und nach ihm auf diesen Wegen gewandelt sind, die Gestalt Heinrichs als Verkörperung der Tragik des deutschen Menschen- und Volkstums im Mittelalter vor der Seele. Schon in den Dichtungen und Balladen von 1884 steht ein Gedicht „Kaiser Heinrich", im wesentlichen ein Monolog des auf der Flucht vor seinem Sohne auf Schloß Hammerstein am Rhein rastenden Greises:

Der Ehre verlustig, am Leben bedroht,
Vertrieben von Land und Thron,
So flüchtet der Kaiser vor seinem Volk,
Der Vater vor seinem Sohn. —

Aber der Dramatiker sah zunächst ein anderes Bild und suchte einen anderen Weg, um den tiefsten Gründen jener tragischen Schlußkatastrophe nahezukommen. Und so war das Ergebnis auch nicht eigentlich ein historisches Drama im strengsten Sinn, wie seine späteren und vor allem nachmals „Heinrich und Heinrichs Geschlecht", sondern gewissermaßen ein Bekenntnis in dramatischer Form zu zwei großen Problemen und Erfahrungen deutscher Geschichte, die sich ihm verkörperten in zwei Gestalten, der historischen des jugendlichen Heinrichs IV. und der innerlich geschauten des Wimar Knecht. Der Kampf zwischen Papsttum und Kaisertum dort, zwischen Papsttum und Christentum hier! Das Bild, das er von König Heinrich in der Seele trug, hatte er wohl geschöpft

aus der Vita Henrici IV., dessen Verfasser mit dem leidenschaftlichen Anteil, den er an den Schicksalen seines Helden nimmt, eine verwandte Saite im Herzen des Dichters berührte, das Bild des Wimar Knecht aus dem persönlichen Erlebnis, dem Erlebnis von Mann und Weib, als der höchsten Vollendung des Menschentums überhaupt. Das hatte er in seiner Herbheit und Süße, in seiner Leidenschaft und in seiner Heiligkeit in diesen Frühlings- und Sommermonaten wie eine Offenbarung in tief erschütterter Seele empfangen, und das ließ ihn den Kampf des Priesters Wimar Knecht wider das „neue Gebot", das im dritten Akt der Priester Bruno im Namen des Papstes verkündet, das neue Gebot, das das Heilige unheilig macht, wie seinen eigenen aufnehmen und durchfechten.

„Mit Kinderaugen," schreibt er im August nach Heringsdorf, „sehen die kleinen Boten (seine Briefe) Dich an, aber in diesen Augen ruhen tiefe, ernste Gedanken, ‚er liebt Dich', sagt ihr pochender Finger, aber er mahnt auch und spricht ‚sei wach'. Laß Deine Seele nicht entschlummern in Trübsinn ... halte sie zusammen zum großen Werke, zu dem das Leben Dich berufen hat. Denke daran, daß Du Dein Leben hergegeben hast, daß es ein Strombett sei für einen wilden, tosenden Strom — werde nicht ungeduldig; wenn er sich rechts und links an die Wandungen des Strombetts wirft, daß er die Erde herabreißt und dem armen Bett wehtut, denke, daß er auch Klippen zu überspringen hat und denke daran, daß dann auch Stellen kommen, wo er Dir weite lockende Wiesen und duftende Blumen ans Ufer zaubert ... Und wenn Du staunend vor diesem Briefe sitzest, so sollst Du wissen, daß er auf den Blättern ruht, aus denen ‚Wimar Knecht' hervorschaut — und dies soll Dir ein Zeichen sein, geliebtes Weib, daß bei jedem größten Gedanken, der mich am tiefsten bewegt, Dein Bild mir erscheint in süßer, geliebter Nähe und Leibhaftigkeit."

Das war geschrieben unter der Arbeit eben an jenem dritten Akte, der in der dritten Augustwoche vollendet wurde. Wie er aber den Helden und den Doppelkonflikt, in den dieser durch die beiden neuen Gebote des Papstes Gregor — die Bannung König Heinrichs und das Verbot der Priesterehe — verstrickt wird, als geschichtliches Erlebnis des deutschen Volkes sah und fühlte, das hat er später einmal anschau-

lich und lehrreich zusammengefaßt in einem Briefe an Hans von Bronsart. Bronsart, der inzwischen Generalintendant in Weimar geworden war, hatte ihm Bedenken des Großherzogs gegen die Schlußwendung übermittelt, gegen das Wort, das Wimar Knecht im vierten Akt an den sterbenden Mönch Bruno — den Verkünder des Bannfluchs im ersten und des Cölibats im dritten Akt — richtet. Der Großherzog und Bronsart mit ihm vermißten in den Worten:

Ein neu Gebot hast du uns bringen wollen:
Seid Gott getreu und treulos Eurem Land;
Du hast Gott nicht gekannt: er spricht zum Menschen
Nur in der Heimatsprache heil'gem Laut;
Liebe zum Vaterland ist Gottes Dienst.

den entsprechenden Hinweis auf das eigentliche neue Gebot, das Cölibat, und betonten zugleich, daß eine Verleugnung der Heimatsprache ja überhaupt nicht verlangt worden sei.

„Das neue Gebot," erwidert er darauf, „ist nicht allein das Gebot des Cölibats, sondern es ist der von Rom ausgehende Befehl, die heilige Vorschrift des Menschen-Innern zu unterdrücken vor dem Worte, das vom Papst ausgesprochen wird. Darin beruht ja eben die Bedeutung des Werks, daß Wimar Knecht in seiner Person den Kampf durchkämpft, den im sechzehnten Jahrhundert das ganze Volk durchkämpfte, durch den neuen, mächtigen Wimar zum Siege geführt. Die Heiligtümer der deutschen Seele: Gottesgefühl, Treue zum Kaiser, Liebe zum Weibe in der Ehe, sollen Schritt für Schritt aus Wimars Seele gerissen werden. Hiergegen lehnt er sich im dritten Akte auf mit dem Worte: ‚Was weiß der welsche Mann von meiner Liebe', und aus diesem Kampfe geht er als Sieger hervor im vierten Akt, wo Bruno sterbend seinen Segen erfleht. Bruno hat in der Tat den Abfall vom Vaterlande, d. h. von jenen vorhin erwähnten nationalen Heiligtümern, von ihm verlangt, und demgegenüber macht Wimar das tief berechtigte deutsche Gefühl geltend, welches sich einen Gott nicht vorstellen kann, dessen äußeres Gebot mit den heiligsten Empfindungen des Menschenherzens in Widerspruch tritt."

Es baut sich also das Drama auf zwei Grundlagen auf, wächst aus zwei Wurzeln, dem historisch überlieferten Tatsachenmaterial, wie

er es in der Monographie von Hartwig Floto (1855) zusammengetragen fand, das er nach seiner Weise, unter Heranziehung vielleicht der zeitgenössischen Quellen frei kombinierend zu einem dramatischen Organismus gestaltete und jener gefühlsmäßigen Erfassung der in diesen historischen Vorgängen zutage tretenden typischen und bleibenden Züge deutschen Wesens. Eine Arbeit aus dem vollen infolgedessen, wie sie ihm bisher in dem Grade jedenfalls fremd gewesen war. Er selbst war sich dessen auch bewußt. Schon im September schreibt er unter der Arbeit am vierten Akt: „Ich habe das ‚Neue Gebot' aus den Tiefen meiner Seele herausgeholt, mit allen Kräften meiner Seele großgezogen, es ist mir unter den Händen mächtig gewachsen — Gott gebe, daß ich mich nicht verblende, wenn ich sage, daß ich es für mein größtes Werk halte." Und noch nachdrücklicher betont er diesen Wesensunterschied des jüngsten Werkes gegenüber seinen früheren Dramen später unter dem Eindruck des stürmischen Bühnenerfolges in Berlin, in einem Brief an Stange: „Mir ist zumute, als sei das Schicksal in mein Leben getreten und hätte zu mir gesprochen. Und von all den Worten, die es gesagt, hab' ich nur eins verstanden, das aber ganz und das eine war überwältigend: sei stark, dein Volk braucht dich ... Nicht der ‚Erfolg' — dies Wort klingt mir so elend, indem ich es niederschreibe — ist es, was mich so tief beglückt, sondern das Bewußtsein, daß das Volk, dem ich mit Leib und Seele und in jedem Sinne angehöre, die große Seelenfrage, die ich angeregt, so ganz zur Angelegenheit seiner eigenen Seele gemacht hat ... Nicht das Werk als dramatisches an sich, die Seele des Werkes ist mein Verdienst ... Es liegt auf mir das Gefühl einer großen, einer ungeheuren Verpflichtung. Die Verpflichtung, nicht mehr für mich selbst, sondern für mein Volk zu schaffen ... Ich fühle, daß ich mit dem ‚Neuen Gebot' in den Sommer meines Dichtens eingetreten bin."

Zwischen diesem stolz-bescheidenen Bekenntnis aber und jenen August- und Septemberwochen des Jahres 1885, in denen immer wieder Aktenstöße Wimar Knecht zu ersticken drohten und der von den Gestalten seiner Phantasie bedrängte Schöpfer mehr als einmal aufseufzte: „O Wimar Knecht, du meine heilige Qual", lag ein sturmbewegtes, ereignis- und enttäuschungsreiches Jahr. Der Gipfel, der schließlich erreicht wurde, mußte auf dornigen Wegen erklommen werden.

Ende September stand zwar das Drama fertig auf dem Papier; aber der letzte Akt noch nicht in der Form, die ihm selbst genügte. So begleitete ihn das Manuskript mit auf die verspätete „Hochzeitsreise", die das Ehepaar Ende September antrat, und die sie über den Brenner, Bozen, Verona, Venedig, Bologna und Pisa nach Bordighera führte. Und hier ward unter den Palmen und Zitronenbäumen im Angesicht des Meeres in der zweiten Hälfte des Oktobers der letzte Akt umgeschmolzen und vollendet. Am 6. November, wenige Tage nach der Heimkehr, las er ihn in der Hohenzollernstraße in stiller, guter Abendstunde seiner Frau vor. Beiden ward dabei das Herz groß und weit. Sie fühlten, wie dieses Werk aus ihrem gemeinsamen Erleben geboren, an der Flamme ihres Herdes genährt, um sie und ihren Bund ein festeres Band geschmiedet hatte, als das Treugelöbnis und der Segen vor dem Altar. Und dem Dichter ward zumute, wie König Harald dem Alten bei Jung-Olafs Gesang:

Ich denke der Zeit, da ich jung noch war,
Da ich fuhr übers Meer auf dem Wikingerschiff,
Mir zu Füßen die Wellen, mir zu Häupten der Aar.

und aus jüngstem Erlebnis, aus Jugendtraumbildern und Sehnsüchten des lange Einsamen wuchs in seiner Seele ein Lied, das das, was im Drama als leiser Begleitakkord nur ihnen beiden vernehmbar und verständlich hatte mitschwingen können, in einem befreienden, jubelnden Bekenntnis ausklingen ließ: die Ballade „Der Odyssee letzter Teil", die er am 12. November tief in der Nacht der in Freudentränen lachenden Frau wie ein von den südlichen Gestaden mit heimgebrachtes spätes Brautgeschenk in das Ohr flüsterte: das Lied vom Dulder Odysseus, der des Friedens an dem nach vielen Leiden endlich wiedergefundenen Herd nicht froh werden kann, den die Sehnsucht nach der alten Zeit nicht losläßt, da ihn das ziellos schweifende Schiff über die salzige Woge in einsamer Freiheit zu fernen Inseln und seltsamen lockenden Abenteuern trug; den an der Seite des schlummernden Weibes die alte wilde Sehnsucht packt, vor der das gegenwärtige Glück verblaßt und erstirbt; der nächtens aus der Kammer entweicht:

. . . und sah nicht zurück:
Hier drinnen ist Tod und da draußen das Glück!,

der auf einsamem Boot wieder in die Weite flieht, im Ohr Sirenengesang und vor seiner Seele das Bild Kalypsos, der Verstoßenen. Und der dann plötzlich weit übers Meer, von Ithaka her, den Verzweiflungsschrei hört der einen rufenden, klagenden, geliebten Stimme, das letzte Lebewohl:

Da erlosch in der Seele der Quell ihm des Lichts,
Da war's, als umgähnt' ihn das ewige Nichts;
Er fiel auf die Planken, dumpf dröhnte das Schiff,
Mit wütender Hand in die Locken er griff,
Ein Stöhnen kam und ein Schluchzen danach,
Vom flutenden Auge die Träne ihm brach.
„Verflucht sei der Trug, der das Ohr mir belog,
Verflucht sei ich selbst, der ich Liebe betrog".

Das Steuer wird herumgeworfen, rückwärts geht die Fahrt:

Die brüllende See schlug über den Bord,
Doch es geht ja zur Heimat, drum fort, nur fort!
Im Purpurgewölk aufflammte der Tag —
Noch ein keuchender Atem, ein letzter Schlag,
Und nun, und nun ein sausender Schwung,
Zum Ufer hinüber ein fliegender Sprung,
Und dort an dem Felsen, lang flatternden Haars
Die gebrochene Gestalt, sie war es, sie war's —
— — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —
Der Tag war erstanden, die Sonne sah
Herab auf das felsige Ithaka,
Da war kein Lärmen, da war kein Gesang,
Da war nicht Zymbeln- noch Flötenklang;
In der Stille, die rings auf dem Lande schlief,
War ein einziger Laut, süß-heilig und tief:
Zwei Menschenherzen aus Trennung und Leid
Aufatmend zu schweigender Seligkeit.

Als das Gedicht wenige Monate später in der Deutschen Rundschau erschien, gab es auch im Freundeskreise fragende und zagende Gesichter. Nur wenige wußten das Bild zu deuten, nur wenige verstanden, daß hier innerstes Erleben Form gesucht und gefunden hatte, die weder durch gewesene noch in der Zukunft liegende Tatsachen im einzelnen bedingt und geweckt war.

In eben diesen Wochen aber begann auch schon der Leidensgang des neuen Dramas.

Am 7. November hatte er es froher Hoffnung voll an Bronsart gesandt und wenige Tage darauf von diesem den Ausdruck wärmster Bewunderung des Kunstwerks in Händen. Aber in all die freudige Anerkennung der Dichtung und die Freude, es in Hannover zuerst bringen zu dürfen, mischte sich ein leiser Unterton der Besorgnis des Leiters der königlichen Bühne, ob man höheren und höchsten Ortes nicht vielleicht am Stoff würde Anstoß nehmen können. Er war infolgedessen der Meinung, es empfehle sich, sicherheitshalber, sich vorher noch der Zustimmung seines Chefs, des Berliner Generalintendanten zu versichern, um so mehr, da das „Neue Gebot" auch beim königlichen Schauspielhaus zur Aufführung eingereicht werden sollte. So ward denn dieser Weg beschritten, aber nicht das gewünschte Ziel erreicht. Nach längeren mündlichen Verhandlungen mit dem Dramaturgen des Schauspielhauses, die sich durch den November und Dezember hinzogen und die anfangs durchaus günstig zu verlaufen schienen, erklärte am 31. Dezember Hülsen in einer persönlichen Unterredung, daß er nicht nur nicht in der Lage sei, das „Neue Gebot" in Berlin zu geben, sondern sogar auch genötigt, die Aufführung in Hannover zu untersagen. Er habe dem Kaiser persönlich Vortrag über das ihn mächtig packende Stück gehalten, dieser aber habe die große Cölibatsszene des dritten Aktes — die Vertreibung Wimar Knechts und seiner Frau durch den Sendling des Papstes — für unmöglich erklärt und die Abweisung des Stückes und das Verbot in Hannover verfügt.

„So steht es bei uns zulande," schreibt er zähneknirschend unter dem ersten Eindruck, „die katholische Kirche erhebt dreister denn je das Haupt und gibt uns Fußtritte, wie und wo sie kann — und in Berlin verbietet man ein Stück, das, lediglich auf historische Tatsachen gestützt, mit heiligem Ernste alles vertritt, was dem deutschen protestantischen Herzen heilig, teuer und wert ist."

Die Uraufführung, die infolgedessen diesmal nicht in Berlin, sondern in Frankfurt am Main erfolgte, widerlegte zwar glänzend alle bezüglich der bedenklichen Stellen auch von Freunden gehegten Befürchtungen und erfüllte vor allem die Seele der Frau, die das Schicksal

dieses ersten in der Ehe geschriebenen Werkes als ein „Gottesurteil" betrachten wollte, ob ihre Verbindung seinem Schaffen Segen oder Unsegen bringen würde, mit tiefer Freude. Aber es war doch nur ein Provinzerfolg und die Genugtuung darüber ward nur zu bald peinlich getrübt, als das Deutsche Theater in Berlin, auf das schon vor der ja erwarteten Ablehnung durch Hülsen sich ihre Hoffnungen gerichtet hatten, im Juni ohne Angabe von Gründen das „Neue Gebot" ablehnte. „Wie soll ich Dir," schreibt er tief verstimmt in diesen Tagen dem nach den „Gründen" fragenden Freunde, „die Gründe eines Menschen nennen, wenn derselbe sie zurückhält ... und wie soll ich leicht und gern über eine Sache reden, die von so unmittelbar trauriger Wirkung für mich und so trostloser Bedeutsamkeit für die ganze dramatische Sache Deutschlands ist? Ich habe die zwei ersten Preise erhalten, die ein in deutscher Sprache schreibender Dramatiker erhalten kann — nun reiche ich ein Stück ein, das ich für mein reifstes und bedeutendstes halte und das Theater schmeißt mich damit hinaus wie einen blutigen Anfänger! Die Direktion dieses Theaters hat keine Empfindung dafür, daß man so nicht mit einem anerkannten Verfasser zu verfahren hat — in ganz Deutschland erhebt sich *nicht eine* Stimme, die Protest erhebt ... Der Autor hat in Deutschland keine Rechte; es steht keine öffentliche Meinung hinter ihm ... Das sind traurige Zustände und ich beginne mit Ernst daran zu denken der dramatischen Tätigkeit, die mich bei langsamem Feuer tötet und von Zeit zu Zeit durch einen Geißelhieb des Ärgers zu neuem Schmerzbewußtsein weckt, zu entsagen."

Gewiß war das nur eine überreizte Stimmung des Augenblickes und innerlich eigentlich schon überwunden, da sie Worte fand — aber es kündigte sich doch in diesen Ärgernissen und Enttäuschungen eine neue stürmische Epoche des Leidens und des Kampfes an, der anders geartet als der der jungen Jahre, doch nicht minder schwere und tiefe Wunden schlagen und zugleich ihm immer wieder das Schwert in die Hand drücken sollte, doch nicht zur Abwehr, sondern zum Angriff.

Grade in diesen Frühlings- und Sommermonaten 1886, während das „Neue Gebot" in der Buchausgabe seine Wanderung durch Deutschland antrat und einstweilen in dieser Form sich die Herzen zu erobern begann, hatte sich seiner Phantasie ein Stoff bemächtigt, der aus einem

Dem Fürsten Bismarck

(~~beifolgend~~ zum 1. April 1890)

Du gehst von deinem Platze,
Dein Platz geht nicht von dir,
denn wo du bist, ist Deutschland
Du wachst, drum würden wir.

Was wir durch Dich geworden,
wir wissen's und die Welt —
und ohne dich wie bleiben,
Gott sei's anheimgestellt.

Funken unter den Scaligergräbern Veronas in seine Seele gefallen, „wie ein glühender Traum geboren und aufgewachsen“ zur Gestaltung drängte. Und bereits in den ersten Julitagen konnte er melden: „Das neue Stück ist fertig. Es ist ein Trauerspiel in 5 Akten ‚Der Fürst von Verona‘ und spielt unter den Guelfen und Ghibellinen Italiens.“ — „Sie blicken zweifelnd,“ hatte er noch unter der Arbeit dem treuen Stange geschrieben, „auf das, was nach dem ‚neuen Gebot‘ kommen soll, und ich begreife Ihren Zweifel vollkommen. Ich glaube aber, daß meine Natur praktisch instinktiv den Weg gefunden hat, der aus diesen Zweifeln führt, indem sie mich zwang, einen Stoff zu ergreifen, der so ganz abseits liegt vom ‚neuen Gebot‘ und ihn in einer Form zu bearbeiten, die so ganz von der des anderen verschieden ist, daß Sie im Dichter des einen Stücks den des anderen kaum wiedererkennen werden. Trotzdem ist es in demselben Kessel gebraut, wie jenes, und der Kessel heißt Phantasie.“

Das „düster gewaltige“ Verona, „dessen Mauern und Paläste wie die granitenen Buchstaben im Buche der Weltgeschichte stehen“, lag ihm im Sinn, seit er im Oktober auf der „Hochzeitsreise“ zum erstenmal vor den Särgen der Scaliger gestanden. Ein redseliger, an der vergangenen Größe seiner Vaterstadt sich zu Tränen begeisternder Cicerone hatte ihn von dem Sarkophag Mastinos I. zum Volto Barbaro geleitet und ihm die Stätte gezeigt, wo der große Podesta von der Mörderhand des Guelfen Scaramello gefallen war, und der Blutdunst jener Freveltat hatte Schattengestalten jener in Leidenschaft sich verzehrenden und zerfleischenden Gewaltmenschen in seiner Seele zum Leben erweckt, seine Phantasie in einen Rausch versetzt, von dem er sich nur durch Gestaltung befreien konnte.

Nach den ersten Vorlesungen im Freundeskreise im Laufe des Sommers nährte er einen starken Glauben an dies neue Werk und war überzeugt „mehr denn je zuvor die dramatische Keule schwingen gelernt zu haben“: „Das Stück hat den Zuhörern einstimmig das Urteil abgerungen,“ schreibt er in diesen Tagen, „daß es von allen meinen Stücken vielleicht das bühnenmächtigste ist.“ Und in diesem Glauben bestärkte ihn auch der Enthusiasmus, mit dem Hans von Bronsart, dem er im August es vorlas, das Drama begrüßte und zur Aufführung

annahm. Aber es ist bezeichnend, daß er wenige Monate später, als die Aufführung unmittelbar vor der Tür steht, den Plan Bronsarts, vorher den „Harold“ wieder auf den Spielplan zu setzen, zwar „sehr gütig und schön“ findet, aber hinzufügt: „Eine ganz leise Befürchtung, ob derselbe dem Eindruck des ‚Fürsten‘ nicht gefährlich werden möchte, will mir doch das Herz beschleichen.“ Diese Befürchtung war nur zu begründet. Gewiß war der „Fürst von Verona“ in demselben Kessel gebraut, wie „Das Neue Gebot“, aber bei anderem Feuer, bei einer Flamme, so zu sagen, die nur die periphere Zone erwärmte, ja erhitzte, aber nicht bis in den eigentlichen Brennpunkt seines Wesens sich einsenkte. Weder der tragische Konflikt noch die Gestalten, die ihn verkörpern, haben Wurzel in der Seele des Dichters. Es sind Reflexe von Eindrücken und Elementen verschiedenster Art. Zunächst das persönliche Erinnerungsbild der Scaligerstadt, umflirrt von den zuckenden Lichtern aus den Reden jenes Cicerone, vertieft und erweitert durch historische, schnell zusammengeraffte Quellenstudien, und mit eigentümlichen Farben, Tönen und Lichtern durchsetzt aus den Reminiszenzen an die in denselben Mauern sich abspielende Tragödie der Montecchi und Capuletti; im Hintergrund weltgeschichtliche Begebenheiten wie ferne Gewitter grollend, blitzartig auftauchend aus Vergangenheit und Gegenwart, Namen und Gestalten der Hohenstaufen von Friedrich I. bis zu Konradin. Die eigentliche Handlung und ihre Träger aber seltsam bekannt anmutend: in Mastino della Scala, der im Liebesrausch in den entscheidenden Augenblicken staatsmännische Klugheit und Energie vermissen läßt und der zu spät das Schwert zur Hand nimmt, ein zweiter Harold, in Scaramello degli Scaramelli, dem Vasallen und dem starken Arm des Hauses Sanbonifazio, für den die zweite Gemahlin des schwachen Grafen Rizzardo in Leidenschaft entbrennt, noch einmal Anklänge an Bernhard von Barcelona und den Kampf im Hause der Karolinger. Bühnentechnisch namentlich die beiden ersten Akte sehr geschickt, wirksam, steigend, bis zu dem Augenblick, da Mastino als Sieger die Szene zuerst betritt und blitzartig von Selvaggias, der Guelfentochter, Schönheit gerührt und um alle Besinnung gebracht, Politik und Liebe miteinander verschmilzt, und die Versöhnung der auf den Tod verfeindeten Guelfen und Ghibellinen dekretiert. Im dritten, vor allem

im vierten Akt mit überstarken Überraschungseffekten und jähen Peripetien — auch hier an verwandte Situationen in den „Karolingern“ und im „Harold“ erinnernd — eine Steigerung dramatischer Kontraste, ein Aufpeitschen der schon überhitzten Leidenschaften bis zur Unerträglichkeit, die auch im fünften und letzten Akt nicht eigentlich gedämpft oder entladen werden: in überstürzter Handlung bricht die Katastrophe herein, die weder innerlich noch äußerlich als notwendig erscheint. Mit einem Wort: nicht das bühnenwirksamste seiner bisherigen Werke, wohl aber das theatralischste.

„Wecke sie nicht, Alter, störe nicht ihren Schlaf — laß sie träumen, laß sie träumen.“ Das ist das Schlußwort des Dramas, das über der Leiche der Frau seines Bruders Mastino der allein überlebende Alberto della Scala spricht, dem aus der Verbindung dieses Bruders mit der Guelfin Selvaggia ein tödlicher Konflikt mit dem Bruder erwachsen war, nicht weil auch er die Guelfin liebte, sondern weil das Weib in seinen Augen den Bruder seinen Herrscher- und Führerpflichten als Ghibelline untreu gemacht hat. Im Drama selbst spielt dieser Konflikt zwischen den beiden Brüdern eine verhältnismäßig nebensächliche Rolle, wird auch nicht eigentlich ausgetragen. Aber das Motiv des um eines Weibes willen sich voneinander verlierenden Bruderpaares hatte Wurzel gefaßt in der Seele des Dichters und drängte zu einer Gestaltung in einem eigenen Rahmen. Und dieses Schlußwort des Dramas war vielleicht die Brücke, auf der die Phantasie aus den Regionen der heroischen Tragödie hinüberglitt zu den tragischen Konflikten, in die die Brüder Peter und Klemens Doppnau verstrickt werden durch Lucie Immenhof, die wie Selvaggia, die Guelfin, in diesem Konflikt zermalmt wird, die im freiwillig gesuchten Todesschlaf Schuld zu sühnen sucht, und über deren Grab die Brüder sich wiederfinden, nachdem die Fremde, die nicht ihres Blutes und ihres Stammes ist, heimgegangen ist — „wecke sie nicht, laß sie träumen“ —.

Die Novelle „Der Astronom“ wurde auf den Blättern des eben vollendeten „Fürsten von Verona“ in den Hochsommermonaten geschrieben, schon am 31. August konnte er sie in einer stillen Stunde seiner Frau vorlesen. Kein Wunder daher, daß nicht nur jene eben

angedeuteten Fäden Drama und Novelle eng miteinander verknüpfen, sondern daß auch aus dem breiten Strom der Veroneser Tragödie eine Glutwelle schwüler Leidenschaft hinüberflutete in das stille Flußtal einer deutschen Kleinstadtbegebenheit.

Und doch pochte auch in dieser zwischen drei Menschen sich abspielenden tragischen Verwickelung der Pulsschlag eigenen Erlebens, drängten sich persönlichste Erinnerungsbilder zwischen die fremden Gestalten und Konflikte. So wenn der Professor für seine erwarteten Gäste aus der alten verstaubten Kiste das seit 20 Jahren darin verborgene Familienporzellan auspackt und ihm dabei die Erinnerungen aus seiner Knabenzeit aufsteigen, wenn ihm beim Anblick einer alten Obstschale ist, „als sähe er die Hände seiner Mutter wieder, die sie hielten, die schlanken Hände, an deren einem Finger ein schmaler Goldreif blinkte ... Es war ihm, als tauchte über der alten Schale ihr Gesicht wieder auf, die blasse Stirn, von feinen, tiefen Furchen durchzogen, die er mit kindlich ahnungslosem Finger so manchesmal tastend nachgezählt, während sie still dazu gelächelt hatte. — Das leise Rauschen ihres Kleides glaubte er wieder zu hören, in das er so oft sich hineingedrückt; der Duft, der aus der alten Kiste stieg, umfing ihn wie der Duft der alten Heimat, wie die stille, eingeschlossene, anheimelnde Luft des häuslichen Lebens — und das alles so in den Winkel geschoben, so versunken während langer Jahre, vergessen unter rastlosem Arbeiten und Ringen und Schaffen“ — so sind das Gedankengänge und Erinnerungsbilder aus der Bräutigamszeit von jenem Weihnachtsabend 1885 in der v. d. Heydtstraße. Ebenso wie die Vereinsamung der jungen Frau an der Seite des sich in seine Arbeit vergrabenden Mannes an die Wolken gemahnt, die über seiner jungen Ehe im Sommer 1884 aufgestiegen waren.

In ihrem tragischen Grundmotiv aber war die Novelle noch aus demselben Quell geschöpft, wie die Novellen aus den ersten achtziger Jahren, eine Variation des schon in Francesca von Rimini angeschlagenen Themas. Auch hier eine Frau, „die sich über die Bedürfnisse der Natur entrückt geglaubt“ und die in einer übereilt geschlossenen Ehe mit einem älteren, ihr wesensfremden Manne, ihren Irrtum erkennen und büßen muß. Aber diesmal entsprechend dem un-

gleich stärkeren sinnlichen Einschlag das tragische Motiv dahin verschärft, daß der „andere", der das Weib zur Erkenntnis ihrer selbst bringt, nicht nur der Bruder des Gatten ist, sondern daß die Leidenschaft, die in jener früheren Novelle nur leise an das Tor pocht, hier über den Häuptern der beiden jungen Menschen zusammenschlägt; verschärft auch dadurch, daß der Dritte, der Gatte, nicht wie der Gatte Franziska von Maienbergs, eigentlich innerlich anteillos in die Katastrophe hineingezogen wird, sondern selbst die Fäden schlingt, die Frau und Bruder in Schuld verstricken müssen. Und verschärft schließlich auch dadurch, daß diesmal die Frau die Handelnde, aber zugleich auch das einzige Opfer der tragischen Katastrophe ist. Es gemahnt unwillkürlich an Stella und ihr Wort: „Und ich sterbe allein!" Als sich die Gruft über ihr geschlossen, ist auch das Trennende zwischen den beiden Brüdern verschwunden. Sie leben wieder miteinander und füreinander, als wäre nie eine Lucie Immenhof gewesen. Das ist jedenfalls die Entwicklung, die am Schluß der Dichter andeutet; ob sie möglich, wahrscheinlich ist, bleibe dahingestellt. Einer tragischen Zuspitzung nach dieser Richtung hin ist er einstweilen noch ausgewichen; vielleicht, weil noch unter der Schwelle des Bewußtseins ruhende Keime eines kommenden Dramas die Entfaltung des Motivs im Rahmen der Novelle verhinderten.

Ehe aber für das neue große Fahrzeug, das seinen Erbauer auf neuen Bahnen zu neuen Welten tragen sollte, der Kiel gestreckt wurde, brachte ein Herbst-Erholungsaufenthalt im Süden eine Fülle von Anregungen mannigfachster Art, deren eine jede zu bleibendem Besitz sich vertiefte. Sonnbeglänzte Tage am Bodensee, der seitdem für Wildenbruch zu den liebsten Erholungsstätten zählte, erhöhte Geistesfeierstunden im Widmannschen Hause und Kreise in Bern mit Johannes Brahms gaben einen guten Klang.

Mit Widmann verbanden ihn schon seit den siebziger Jahren freundliche Beziehungen, geweckt durch die verständnisvolle Teilnahme, die jener im Sonntagsblatt des „Berner Bund" von Anfang an der Persönlichkeit und dem Schaffen Wildenbruchs bekundet hatte. Für diesen aber war solche Aufnahme in der Schweiz um so wertvoller, als er das Land und seine Bewohner, schon lange ehe er den

schweizerischen Boden betreten hatte, liebte und im Herzen trug in den beiden Meistern von Zürich.

Noch aus der Dunkelheit 1876 hatte er „der Vielgenannten und Berühmten keiner" dem „Meister von Seldwyl" bescheiden seine beiden Heldengedichte zu Füßen gelegt, und in tiefster Seele beglückt den Dank des Meisters für die „zwei volltönigen und wirklich stahlklingenden Waffenlieder" empfangen. Auf seiner ersten Schweizerreise war er 1883 vom jungen Ruhm umstrahlt persönlich in Zürich bei ihm eingekehrt und hatte in der „Meise" manche gute späte Stunde mit ihm durchzecht. Nach der Heimkehr hatte für die inzwischen übersandten fünf Dramenbände („Karolinger", „Harold", „Menonit", „Väter und Söhne", „Opfer um Opfer") der alte Meister dem jungen in einem herzlichen Briefe gedankt, „in der angenehmsten Erinnerung an die Stunden, welche mir Ihr freundlicher Besuch gewährt hat". Und auch dieser Brief hatte ein Wort enthalten, das aus diesem Munde kommend in Wildenbruchs Seele eine stolze Freude weckte: „Es gibt Gemeinplätze, welche man so wenig entbehren kann, als die Bemerkungen über Sonnenschein und Regen. So haben Sie die geistreiche Vergleichung mit Ihrem Mitbürger Heinrich von Kleist gewiß schon oft hören müssen; und trotzdem muß ich auch noch kommen und Ihnen sagen, daß ich nach der ersten Lektüre den Eindruck empfand, als ob jener Mann aus dem Grabe erstanden, vielmehr nie gestorben wäre und mit gesundetem Herzen und geklärter Seele in seinen besten Jahren unter uns lebte. Ich danke Ihnen, Verehrtester! aus allen Kräften und vertraue mit allen Sinnen auf eine weite, glückliche Fahrt! Meine Wünsche flattern mit in Ihrer Flagge!"

Und ebenso hell und freudig hatte ihn die Schweiz aus den Augen und von den Lippen des Meisters vom Kilchberg begrüßt. Schon 1882 war von dort ein Dank für die Übersendung des „Meisters von Tanagra" gekommen, der in den Worten ausklang: „Mit einer Zeile sei gesagt, daß Sie hier einen Anhänger haben, welcher Ihre dramatische Bahn mit dem lebhaftesten Interesse verfolgt und der sich schreibt C. Ferd. Meyer." Die persönliche Begegnung in eben dem Sommer 1883 hatte des Schweizers Gefühl für den preußischen Dichter, „den guten Jungen, mit Blut in den Adern", von dem er dem Freunde

Wille schreibt: „Ich kann mich irren, aber ich stelle ihn sehr hoch", verstärkt und vertieft. Die Dramenbände hatten auch Meyer zu erneuter ernstester Beschäftigung — „ich habe Sie viel und fruchtbar gelesen", schreibt er im Mai 1884 — angeregt, vor allem aber hatten ihn die Novellen und Balladen interessiert; an jenen bewunderte er, wie in den Dramen, „Leidenschaft, Vorstoß, ebenso besonnenen als kühnen Aufbau", „nun noch unangreifbare, streng komponierte Fabeln und haarscharf vertiefte Charakteristik, dann ist alles beisammen", und von diesen hatte er sich „einen leichten Rausch geholt". Meyers Liebling war — „König Heinrich", und das Gesamturteil: „Jeder Zug und jede Geberde in jedem Gedicht ist rasch, keck, kurzweilig, warmblütig. O Jugend!"

Kein Wunder, daß dem nordischen Dichter unter den Schweizer Freunden das Herz aufging, das Herz, das zudem noch erfüllt war mit den Eindrücken, die er von Jakob Burckhardts „Kultur der Renaissance" empfangen. Keinen von diesen drei Großen sah er in diesen Tagen, aber Gedanken und Gespräche der Freunde umkreisten sie und ihre Werke, und an alle trug er den Landsgenossen herzlichsten Dank und Grüße auf. Aber die Anwesenden kamen darüber mit nichten zu kurz. Der Enkel Louis Ferdinands und der Sohn des hamburgischen Musikus fanden sich in der schweizerischen Tafelrunde, und wenn sie sich über Preußen und Preußentum auch nicht einigen konnten und in politicis hart gegen hart setzten, in Goethe, in Shakespeare und in den Griechen gab es einen guten Klang. An Äschylus entzündete sich die Flamme. Dem Poeten lag seit den Frühlingstagen 1885, da er ihn seiner Braut vorgelesen, eine Bearbeitung des „Agamemnon" im Sinne, gipfelnd in der Szene der Kassandra vor dem Palast des Atriden. Auch der Musiker hatte an eine musikalische Ausschöpfung schon gedacht. Beiden ward in der Aussprache darüber das Herz warm, der Poet drängte: „Schreiben Sie mir die Musik." Aber Brahms schüttelte doch zweifelnd das lockenumwallte Haupt: „Das ist eine ernste Sache."

Hatte in der Berner Tafelrunde Jakob Burckhardts „Kultur der Renaissance" immer wieder Ausgangs- und Gipfelpunkt weit ausholender, von der Antike bis in die jüngste Gegenwart, bis in die

literarischen und politischen Konflikte und Gegensätze des Tages herüber- und hinüberfließender Gespräche gegeben, so wurden „das Erlebnis" der südlichen Fahrt doch die vierzehn Tage in Florenz (3.—17. Oktober). „Über der Stadt," schreibt er an Stange, „am linken Ufer des gelb dahinrollenden Arno liegt hochgebaut die uralte Kirche San Miniato. Von dort oder richtiger gesagt von dem benachbarten Platze Michelangelo bot sich uns der erste volle Überblick über die Stadt und ihre Umgebung. Wenn ich Ihnen sage, daß ich in jener Stunde die Empfindung hatte, daß dieser Blick eine Lebenserfahrung für mich bedeutete, so mögen Sie daraus entnehmen, welcher Art er sein muß."

Zum erstenmal tat sich hier dem durch das Studium Jakob Burckhardts geschärften und geweiteten Blick ein geschlossenes Bild der inneren Voraussetzungen der Renaissancekultur und ihrer bis auf die Gegenwart fortwirkenden Zusammenhänge mit der Geschichte der modernen Menschheit auf. Er ward sich bewußt, zum erstenmal sich an einer Stätte zu befinden, „wo der Geist der Menschheit auf seinem großen Entwicklungsgange haltgemacht hat, wo er, von gewaltig angelegten Menschen aufgenommen und verstanden, in den Werken dieser Menschen körperlich sichtbar geworden ist und das vor unsere Augen führt, was wir eine ‚Epoche' nennen". Und zugleich empfand er deutlicher als je seinen persönlichen Besitzanteil an der Welt dieser Menschen. „Es hat einstmals eine Zeit gegeben, in welcher die Schönheit und die Phantasie Weltgesetz waren — und Florenz ist der Ort, wo wir dieses Weltgesetz in seiner Macht und Herrlichkeit sehen, fühlen und begreifen. Darum gehört diese Stadt der Menschheit, uns allen, die, wie ich, bewußt oder unbewußt unter den Nachwirkungen jenes Weltgesetzes aufgewachsen sind. Und vor allem gehört sie uns Deutschen, uns, denen Shakespeare gehört, denn er und Florenz sind nahe verwandte Begriffe."

Und seltsam genug, wie einst Herder in dem Augenblick, als er die ganze Größe Shakespeares erfaßt, wähnte, fast zu spät zu kommen, da die Epoche der Möglichkeit mit diesem Genius eins zu werden, unrettbar sich dem Untergang zuneige, wähnte auch der Deutsche des 19. Jahrhunderts gerade noch vor Toresschluß in das Heiligtum eingedrungen zu sein, das der kommenden Generation nichts weiter mehr sein könne

als „Reliquie“: „Mir war es noch Geist meines Geistes, lebendiges Leben meines Fleisches und Blutes, und dessen bin ich froh.“

Der Wind aber, der ihm die Sorge der kommenden Zeiten „das an die Pforten klopfende neue Weltgesetz des Amerikanismus, der sich die Welt zu erobern anschickt“, über die Seele hauchte, kam von jenseits der Alpen aus der Heimat und mahnte an die Pflicht des Tages, an die Rückkehr zu den eigenen Werken, die ihm im Anschaun „der steinernen Wunderblume“, des Campanile des Giotto, wie ein Nichts zu zerflattern drohten. Drüben wartete seiner der Kampf und die Arbeit.

In Hannover stand die Uraufführung des „Fürsten von Verona“ bevor, in Berlin kündigte man „Das neue Gebot“ an, nicht am Schillerplatz und nicht in der Schumannstraße, sondern wo „die letzten Häuser stehn“, im Ostendtheater, einer seit dem Ende der siebziger Jahre unter wechselnden Direktoren schwer um ihre Existenz ringenden Vorstadtbühne, die unter kunstfremder, hart arbeitender Bevölkerung des östlichen Berlin beharrlich aber — jedenfalls materiell — ziemlich erfolglos das Licht höherer Kunstübung zu verbreiten beflissen war. Kurz vor der Abreise war der Direktor Kurz persönlich bei Wildenbruch erschienen und hatte ihn um die Überlassung des Dramas gebeten. Ohne Freude und Vertrauen, Groll und Resignation im Herzen, hatte dieser das geliebte Kind, dem sich die beiden dazu berufenen Bühnen verschlossen, dem Mann im fernen Osten anvertraut.

Um den Proben des „Fürsten von Verona“, dessen Aufführung auf den 28. Oktober angesetzt war, beizuwohnen, reiste Wildenbruch ohne Berlin zu berühren nach Hannover und konnte daher bei der Uraufführung des „Neuen Gebots“ nicht anwesend sein. Ihm war das nicht unlieb, denn bei den bescheidenen Kräften des Ostendtheaters mußte er damit rechnen, daß er an seinem Lieblings- und Schmerzenskinde in diesem Rahmen nicht viel Freude erleben werde. Und so beraubte er sich selbst des ersten Eindrucks eines Erlebnisses, das in seiner an rauschenden äußeren Erfolgen überreichen Laufbahn nicht seinesgleichen hatte, und das für seine Weiterentwicklung im höchsten Grade bedeutsam werden sollte.

Wenn ihm schon in der Frühe des 24. Oktober Telegramme berichteten von dem stürmischen Beifall, den am Abend zuvor das „Neue

Gebot" errungen, so gaben ihm doch erst die Briefe seiner Frau und der anwesenden Freunde eine Vorstellung von dem über alle Beschreibung mächtigen und ergreifenden Jubel, den das aus der Tiefe seiner Seele herausgeholte Drama, in dem er zum erstenmal sich an die Gesamtheit seines Volkes gewandt hatte, in den Seelen seiner Volksgenossen, vor allem auch seiner nächsten Landsleute geweckt hatte. Die tapfere Frau, die allein, nur von wenigen nahen Freunden des Hauses begleitet, im Theater gewesen, um selbst den Ausgang des „Gottesurteils" zu erleben, berichtete in überströmender Freude: „Ich komme von einem großen Feste! Einem Feste wie ich's nur einmal ebenso erlebt, als die ‚Karolinger' geboren wurden. Du wurdest gestern Deinem Volke von Berlin auch neu geboren und jubelnd nahmen sie Dich ans Herz ... Wenn ich daran denke, kommen mir die Tränen; wie sie Dich lieben, wie sie Dir lauschen, wie sie wissen, daß Du Brot für sie hast; alle, die Gebildeten und die Besten waren da, ... und das Volk, das bis zum letzten Platze das Haus füllte (für den niedrigen Eintrittspreis konnte ja endlich einmal die Jugend, das Volk kommen), und die Schauspieler, die einem ja ein Lächeln abzwangen, wenn sie auftraten, wie wuchsen sie mit ihren Rollen, wie vergaß man so ganz alles Äußerliche, wie ergriffen waren die Leute und wie leuchtete ihnen das Glück aus den Augen ... Es war ein Abend — wärest Du dagewesen, sie hätten Dich auf den Schultern herumgetragen." Ganz von selbst drängte sich der Vergleich mit der Karolingeraufführung von 1881 auf. Damals wie heute auf einer bis dahin unliterarischen Bühne ein literarisches Ereignis, damals wie heute eine einmütige Verwunderung, daß die an erster Stelle für die Aufführung eines solchen Werkes berufenen Theater sich ihrer Pflicht und ihres Rechtes so wenig bewußt erwiesen, und zwar galt diesmal die Verwunderung und die Anklage vor allem dem Deutschen Theater, für das die politischen Rücksichten, die die Hofbühne vielleicht für ihr Verhalten ins Feld führen konnte, nicht in Betracht kamen und das bei einer Gelegenheit, wo es seine Daseinsberechtigung und -notwendigkeit schlagend zu beweisen hatte, kläglich versagt hatte. Nun erlebte man wie s. Z. bei den „Karolingern" das seltsame Schauspiel, daß in den nächsten Monaten Abend für Abend eine Bühne zweiten Ranges, und diesmal noch abseits des weltstädtischen Verkehrs gelegen, den Hauptanziehungs-

punkt für die Theaterbesucher Berlins bildete. Doch war es heuer noch etwas anderes als damals, da man die „Karolinger“ im Viktoriatheater gab. Wohl war damals das literarisch interessierte Berlin durch die Entdeckung, daß das heroische Drama noch lebendig sei, aus seiner Lethargie aufgerüttelt worden, aber es war das doch immerhin ein Ereignis gewesen, dessen Wirkung kaum über diese Kreise, soweit man sie auch fassen konnte, hinausging. Hier aber hieß es ohne Übertreibung: „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los.“ Und zwar lag das nicht allein an dem aus der Tiefe des deutschen Empfindungslebens geschöpften Stoff, sondern vor allem auch an dem neuen Ton, den der Dichter hier gefunden hatte, an der Kraft der Veranschaulichung deutscher geschichtlicher Vergangenheit, wie sie bis dahin weder ihm selbst, geschweige denn einem seiner Vorgänger zu Gebote gestanden. Zum erstenmal hatte sich hier jene ihm eigentümliche Gabe offenbart, geschichtliche Tatsachen in moderne Gefühlswerte umzusetzen, ohne doch den historischen Geist irgendwie zu vergewaltigen. In den Schlußversen eines zur 100. Aufführung am 28. Februar 1887 geschriebenen, von dem Darsteller des Wimar Knecht — Ranzenberg — gesprochenen Epilogs ist das Verhältnis des Dichters zu seinem Stoff, zu seiner Aufgabe, wie sie sich ihm mehr und mehr unter dem Erlebnis der Wirkung des „Neuen Gebots“ verdichtete, schlicht in Worte gefaßt:

In vergangenen Gestalten
Fühltet ihr die Kraft aufs neue,
Welche Deutschland groß erhalten,
Die allheil'ge Kraft der Treue.

Nicht dem Dichter sollt ihr danken;
Deutschen Volkes Seele preiset,
Die das Haupt ihm mit Gedanken
Und das Herz mit Glut gespeiset.

Bringt ihm nicht des Kranzes Spende,
Nicht den Schmuck gewirkten Bandes,
Wollt ihr danken, hebt die Hände
Auf zum Dienst des Vaterlandes.

Daß das Echo, das der „Fürst von Verona“ am 28. Oktober in Hannover und am 6. April 1887 im Schauspielhaus in Berlin weckte,

weder an Kraft noch an Einmütigkeit auch nur entfernt mit den durch das „Neue Gebot“ überall, wo es in diesem Winter zur Aufführung kam, entfachten Jubelstürmen verglichen werden konnte, war nach dem früher Gesagten eigentlich keine Überraschung und wurde auch von Wildenbruch nicht als solche empfunden, obwohl ihn die Schärfe der fast einmütig ablehnenden Kritik — besonders der in Berlin angeschlagenen Töne — tief verletzte. Und wenn er schon immer in seiner vorwärtsdrängenden Art die Neigung hatte, die früheren Dramen auf Kosten der später und vor allem der jüngst entstandenen gering einzuschätzen, so schied die Veroneser Tragödie überraschend schnell aus dem Interessenkreis ihres Erzeugers aus. Er hielt sie aber bis an sein Ende für einen ausgezeichneten Operntext, und darin hatte er sicher recht.

Aus denselben Tiefen aber, aus denen die Wurzeln des Dramas von der deutschen Treue sich zum Licht emporgerungen, wuchs, noch während die ersten Erregungen über die Aufnahme des „Neuen Gebots“ in seiner Seele klangen und widerklangen, schon der Drang und der Keim zu neuem, zu größerem Werk. Nicht umsonst hatte er in dem Jubel, mit dem die Berliner seinen Wimar Knecht auf den Schild erhoben, stärker als je zuvor den Pulsschlag seiner engeren Heimat empfunden; nie seit den Tagen, da er den ersten Gesang von „Bionville“, dem Heldengedicht der Mark, dichtete, war er sich freudiger seiner Stammesgemeinschaft mit den Märkern bewußt gewesen, als in den Stunden, da er selbst zum erstenmal im Ostendtheater unter den Zuschauern gesessen und in tiefer, heiliger Erschütterung die Wirkung seiner Worte von den Mienen rechts und links abgelesen hatte. Und eben diese Stunde war die Geburtsstunde des neuen Werks, denn in ihr blitzte der Gedanke in ihm auf, diesem Volke ein Stück aus seiner eigensten Geschichte vorzuführen.

Ein schon lange im stillen gehegter Plan gewann plötzlich Trieb und Gestaltungskraft. Der Entschluß ward gefaßt, Hand daran anzulegen, an das märkische Drama „Die Quitzows“. Seit dem November 1886 beherrschte es die Stunde, aber von da an, bis es als vollendet vor der Öffentlichkeit erschien, sollten noch zwei Jahre ins Land gehen. Und in ihnen drängte sich eine Fülle von Ereignissen zusammen, die

nicht nur ihn aus der Stille seiner Arbeit aufscheuchten, indem sie ihn vor bedeutungsvolle Entscheidungen stellten, sondern auch den Boden, auf dem er mit seinem Lebenswerk stand, verwandelten.

Während Wildenbruchs herbstlicher Erholungsreise war Botho von Hülsen, der langjährige Generalintendant der Königlichen Schauspiele, gestorben. Und bei der Frage, wer sein Nachfolger werden solle, war sofort der Name Wildenbruch genannt worden. In früheren Zeiten, als er noch um seinen Platz an der Sonne kämpfte, hatte er selbst wohl mit diesem Gedanken gespielt und in Gesprächen der Freunde war das, was dann aus der deutschen Bühne und dem deutschen Drama werden könne und müsse, oft Gegenstand phantasievoller Pläne gewesen. Aber gerade die Erfahrungen der letzten Jahre, die Einsicht, die er in die durch unkünstlerische Rücksichten und Hemmungen allerart gebundene Stellung des Generalgewaltigen der preußischen Hoftheater gewonnen, hatte ihm, ganz abgesehen von der Rücksicht auf seine eigene schöpferische Arbeit, den Gedanken verleidet. Und wenn trotzdem in den Wochen nach Hülsens Heimgang in den Zeitungen immer wieder auf ihn als den Berufensten hingewiesen und von deswegen mit ihm gepflogenen Unterhandlungen gemunkelt wurde, so hatte ihn das persönlich so gut wie unberührt gelassen. Ihm war wohl in seiner Arbeit, und er war nur von dem einen Wunsch beseelt, sie sobald als möglich zu vollenden. Aber die Götter hatten es anders beschlossen. An einem der letzten Apriltage 1887 las Wildenbruch in der Abendzeitung die Nachricht von dem unerwarteten Tode des Freiherrn von Loën, des weimarischen Generalintendanten. Am folgenden Morgen schon lag auf seinem Tisch ein Brief aus Weimar, mit der vertraulichen Frage, ob man ihn dem Großherzog als Nachfolger Loëns nennen dürfe. Die sofort gegebene Antwort enthielt die dringende Bitte, ihn nicht in die peinliche Lage zu versetzen, dem von ihm so verehrten Fürsten eine Absage zuteil werden zu lassen. Sie wurde ihm jedoch nicht erspart. Denn zwei Tage darauf kam von dem Staatsminister Stichling, dem Enkel Herders, im Auftrag des Großherzogs der offizielle Antrag, vom 1. Juli ab als Großherzoglicher Intendant die Leitung des Hoftheaters und der Hofkapelle, vorläufig gegen ein Gehalt von 5000 Mark, zu übernehmen. Daß auch hierauf die Antwort nur „Nein“ lauten konnte und durfte, darüber war er

keinen Augenblick im Zweifel; und dennoch ward ihm die Erwiderung auf diesen Beweis des Vertrauens schwer.

„Erschüttert und wahrhaft beschämt," schrieb er am 5. Mai an Stichling, „stehe ich vor einer solchen Kundgebung huldreicher Anerkennung und gnadevoller Gesinnung.

„Einem Manne, dem nichts ferner liegt, als seine künstlerischen Verdienste zu überschätzen, lenken sich die Augen eines erhabenen Schirmers deutscher Kunst in erster Linie zu, da es gilt, dem Theater Goethes und Schillers ein neues Haupt zu finden, einem Manne, der als bescheidener Privatmann sein Leben dahinlebt, bietet sich die Hand eines Fürsten und Landesherrn, um ihn zu einer nur der Kunst geweihten großen Tätigkeit, zu allem Glanze eines mit Ehren und Würden geschmückten Daseins emporzuheben und ihn in dauernde Verbindung mit einem in ganz Deutschland angesehenen, wegen seines Kunstsinns gerühmten und verehrten Hofe zu führen.

„Es muß beinah undankbar erscheinen, auf ein derartiges Anerbieten anders als mit lautem, freudigen ‚Ja' zu antworten; alles, was Dankbarkeit, menschliches und künstlerisches Gefühl im Menschen heißt, drängt übermächtig darauf hin."

Wer, von anderen Zeugnissen aus früherer und späterer Zeit abgesehen, den Nachruf kennt, den 14 Jahre später Ernst von Wildenbruch dem heimgegangenen Fürsten gewidmet hat, weiß, daß die starke Unterstreichung des Gefühls der Verehrung, die aus den Worten dieses Briefes spricht, alles eher als eine höfische Phrase, sondern der unmittelbare Ausdruck eines tief wurzelnden persönlichen Gefühls für den so oft in seinem Besten nicht verstandenen Enkel Karl Augusts war. Und so wie Wildenbruch geartet war, mußte gerade diese persönliche Note, die dadurch die ganze Angelegenheit erhielt, ihm die Entscheidung erschweren, zu der ihn gleichwohl die klare Einsicht von der Unmöglichkeit drängte, die Pflichten eines Bühnenleiters, auch unter so günstigen, durch die Überlieferungen des Ortes und die Persönlichkeit des Fürsten verbürgten Bedingungen mit den Pflichten seines inneren Berufes in Einklang zu bringen. Oder, wie er es in der Begründung seiner Ablehnung ausführt, „es würde einen Gegenstand geben, der als innere Pflicht neben meiner amtlichen Pflicht bestehen bliebe, der meine Gedanken hinweg-

zöge von meiner Aufgabe, und das würde in der Ecke meines Zimmers der verlassene Schreibtisch sein, auf dem sich der Staub auftürmen würde über unterbrochenen neuen Gebilden, über begonnenen Werken und geplanten Entwürfen, denen keine Vollendung mehr beschieden. Denn ich würde nicht zu ihnen zurückgelangen, würde keine Zeit und keine innere Ruhe zu dichterischem Schaffen finden — das sagt mir mein Gefühl, das sagt mir meine Erfahrung, das weiß ich.

„Man könnte mir entgegenhalten, daß ich auch hier am Orte durch die amtliche Tätigkeit, die mich beschäftigt, meinen künstlerischen Zwecken entfremdet würde — möge es aber an dieser Stelle genügen, wenn ich sage, daß dieses mein Amt, wenngleich es durchaus keine Sinekure darstellt, mir Muße zum Schaffen gewährt und sich bezüglich des Maßes von Verpflichtungen, die es mir auferlegt, nicht vergleichen läßt mit der nie ruhenden Sorge, die mir die Pflege eines so mächtigen Theaterkörpers aufnötigen würde.

„Und da mir somit die untrügliche Stimme meines Innern sagt, daß hier ein Kompromiß nicht geschlossen werden kann, so drängt sich die große Entscheidung ... für mich in die Frage zusammen, ob ich die Kraft und Begabung, die mir für dramatische Kunst verliehen ward, dazu verwenden soll, damit dem deutschen Volke ein Theater erhalten bleibe, oder dazu, daß dem deutschen Volke noch eine Reihe von Dramen geschaffen werde, an denen es sich erfreuen, erwärmen und begeistern möge.

„Vor den hohen Sinn, vor das edle und große Herz Seiner Königlichen Hoheit selbst stelle ich diese Frage hin, und ich bin gewiß, daß von dieser wahrhaft königlichen Stelle die Entscheidung lauten wird: bleibe deiner Seele treu, folge der Stimme deines Innern, die deine Retterin war in Jahren der Hoffnungslosigkeit und Stunden der Verzweiflung, bleibe Dichter."

In diesem Punkte täuschte er sich allerdings. In einem an den Minister Stichling am 7. Mai gerichteten Schreiben, das dieser Wildenbruch zur Kenntnisnahme sandte, erklärte Karl Alexander, daß ihn die für die Ablehnung vorgebrachten Gründe nicht überzeugt hätten. Unter Hinweis auf die vielgestaltige amtliche Tätigkeit Goethes, die doch mit seinem dichterischen Schaffen Hand in Hand gegangen, unter der Be-

tonung, wie fern es ihm gelegen, „sich zu erlauben, einen so geachteten, einen von mir selbst so anerkannten Autor zu mir zu rufen und ihm die Möglichkeit rauben zu wollen, grade die Gaben, die ihm Gott verlieh, unbenutzt zu lassen", die Gaben, wegen welcher grade er ihm „das Vertrauen entgegenbrachte, daß er sie erst recht nützen werde, von Weimar aus für die gebildete Welt," suchte er im einzelnen die Befürchtungen wegen allzugroßer amtlicher Belastung zu zerstreuen, indem er die Abwälzung der eigentlichen Verwaltungsgeschäfte auf die Schultern der bewährten technischen und künstlerischen Beamten und Urlaubsfreiheit in weitestem Umfang in Aussicht stellte. Wenn er aber dann daraufhin zusammenfassend sich zu dem Schluß berechtigt glaubte, diese Tatsachen würden genügen, die Bedenken Wildenbruchs zu zerstreuen, so stellte er in einer letzten Wendung noch ein positives Argument allerpersönlichster Natur in den Vordergrund, indem er hinzufügte: „Ihn aber ersehne ich auch für mich persönlich, um mit ihm, so Gott will, und ich lebe, den Verkehr zu pflegen, der mein geistiges Lebensbedürfnis ist, und es immer mehr geworden, seitdem die Goethesche Erbschaft seit einem Jahr auf mich und die Großherzogin gekommen ist und mit ihr die Pflicht vor der gebildeten Welt über die Grenzen des Vaterlandes hinaus das Gute, Wahre und Schöne auch in der Literatur zu fördern. Wie ich Herrn von Wildenbruch kenne und achte, ist er grade der Mann, der mir hierbei helfen kann." Und er schloß mit den Worten: „Möge denn Gott Ihre abermaligen Bemühungen mit Erfolg krönen. Entnehmen Sie aus diesen Zeilen die Worte, die Sie an Herrn von Wildenbruchs Herz wie Geist richten."

„Jedes dieser Worte," erwiderte Wildenbruch am 10. Mai dem Minister, „ist zweimal und dreimal durch mein Herz und meinen Geist gegangen — das Ergebnis konnte kein anderes sein, als wie ich es in meinem ersten Schreiben ausgesprochen habe. Ich würde meiner Empfindung nach die Achtung Seiner königlichen Hoheit nicht verdienen, wenn ich das Für und Wider meines Entschlusses nicht von Anfang an so tief erwogen hätte, daß dieser mein Entschluß hätte endgültig sein müssen."

Jenem letzten persönlichen Argument aber, das ihn in der Tat am tiefsten berührt hatte, begegnete er mit der Bescheidenheit und dem

Wildenbruchs Arbeitszimmer in der Hohenzollernstraße

(1885—1909)

männlichen Freimut, die den Kern seines Wesens ausmachten: „Seine königliche Hoheit befinden sich bei der Beurteilung meiner Persönlichkeit in dem Irrtum, in den nur große Seelen geraten können: Sie überschätzen mich.

„Davon, daß ich den Vergleich mit Goethe als Dichter nicht auszuhalten vermag, braucht nicht erst gesprochen zu werden — aber auch meine menschliche Natur besitzt nicht die Eigenschaften, welche Goethe zu einem nie versiegenden Quell der Anregung für den Großherzog Karl August und für Weimar machten; ich bin keine universale Natur. Meine Kraft ruht in meiner Leidenschaft und Leidenschaft ist ein schlechter Gesellschafter.

„Was ich heute mit voller Sicherheit empfinde . . . würde Seine königliche Hoheit vielleicht eines Tages aus eigener schmerzlicher Erfahrung bestätigt finden und es würde alsdann das wahrhaft ideale Verhältnis zerbrochen, welches jetzt nur auf freier beiderseitiger Empfindung, nicht auf vertragsmäßiger Abmachung begründet zwischen Seiner königlichen Hoheit und mir besteht. Seine königliche Hoheit würdigen mich ihrer Achtung. Seiner königlichen Hoheit bringe ich aus freiem Antriebe mein ganzes leidenschaftliches Herz in Liebe, Ehrfurcht und Verehrung dar. Bei jedem Worte, das ich künftig schreibe, werde ich der Stunden gedenken, in denen Seine königliche Hoheit mich in mündlichem Zwiegespräch zu Selbstprüfung angeregt haben; jede Gelegenheit, da es mir vergönnt sein wird, das Antlitz des teuren Herrn wiederzusehen, werde ich mit inniger Freude begrüßen, da ich weiß, daß kein Hauch selbstsüchtiger Nebenabsicht meine Schritte lenkt, daß ich als freier Mann freiwilligen Tribut zu seinen Füßen lege.“

Wie richtig aus ihrer beider Naturen heraus diese Entscheidung war, haben „Sänger“ und „König“ in der Folge erfahren. An Mißverständnissen und Dissonanzen hat es auch in diesem Verhältnisse nicht gefehlt, doch immer haben sich die beiden adeligen Männer auf dem Grunde ihrer eigensten Natur wiedergefunden. Der Dichter aber schloß mit einem Seufzer der Erlösung die Akten über dem tiefaufwühlenden Erlebnis und kehrte mit befreiter, neu beschwingter Seele zu dem neuen Werk zurück, das in diesem Sommer still der Vollendung entgegenreifte.

Nie hatte Wildenbruch stärker empfunden, als in diesen ersten Ehejahren, wie fest und wie tief seine Persönlichkeit und seine Dichtung im märkischen Boden wurzelte, wie vor allem Berlin ihm mit jedem Schritt weiter auf seiner Bahn die Heimat wurde, deren er bedurfte, um im höchsten Sinne zu leben und zu wirken. Seit auf dem selbsterbauten Herde die Flamme loderte, ward ihm die Häuslichkeit nicht nur eine Stätte gesteigerter Lebens- und Schaffensfreudigkeit auf dem Grunde der Lebensgemeinschaft zu zweien, sondern Mann und Frau, beide in feinstem Sinne gesellige Naturen, hatten es auch verstanden, in der Hohenzollernstraße einen Sammelpunkt geistig vertieften und dabei fröhlich behaglichen Verkehrs zu schaffen, der mehr und mehr eine starke Anziehungskraft auf die geistige Aristokratie des damaligen Berlin auszuüben begann. Nicht nur die alten Freunde, mit denen sie Verwandtschaft und Familienbeziehungen aus jungen Tagen verbanden, die beiderseitigen Geschwister, die Radziwillschen Basen und Vettern, die Yorcks, Hedwig von Olfers mit ihren Töchtern, Herman und Gisela Grimm, das Haus Max Jähns fanden in dem jungen Haushalt für das, was sie den beiden in schweren Jahren des Alleinseins und Ringens an Halt, Erquickung und Trost gegeben, jetzt reichliche Wiedervergeltung, auch neue Freunde führte ihnen jeder Tag zu, die in dem, was dieses Haus bot, dankbar eine Bereicherung ihres Innenlebens begrüßten. Gelehrte, Dichter, Schriftsteller reihten sich gern um den gastlichen Tisch und wuchsen in den Stunden, da der Herr des Hauses ihnen aus jüngst vollendeten Dichtungen vorlas, zu einer Gemeinschaft zusammen, für die die Erlebnisse im Eckzimmer der Hohenzollernstraße 9 eine gemeinsame Quelle der erhöhten Daseinsfreudigkeit jedes einzelnen wurden, auch dann, wenn im Augenblick nicht immer alle auf das Gebotene gleich stark reagierten. Schon in diesen Jahren knüpften sich vor allem die nahen, mit der Zeit immer fester werdenden Beziehungen zu Wilhelm Dilthey, Ernst von Bergmann und Hermann Helmholtz; auch Friedrich Spielhagen, so anders gerichtet seine eigenen Ziele waren, gehörte zu denen, die im Wildenbruchhaus schnell warm wurden. Aber auch auf die Elemente, mit denen ihn seine berufliche Tätigkeit zusammenführte, für die er zunächst der „im Amt beschäftigte Kollege war", hatte schon in diesen Jahren seine Häuslichkeit eine eigentümliche Anziehungskraft auszuüben

begonnen. Namentlich die jüngeren Herren des Auswärtigen Amts fanden im Wildenbruchschen Hause mit wachsender Freude und Dankbarkeit eine Erholungsstätte und einen Boden, auf dem sie dem „Kollegen“ nicht nur freundschaftlich nahetraten, sondern auch ihn von einer Seite kennen lernten, die ein eigentümlich aus Respekt und Verehrung gemischtes Gefühl vor dem Reichtum seiner überragenden Persönlichkeit erweckte. Und es war wohl nicht ohne Zusammenhang damit, daß auch um diese Zeit die leitende Stelle im Auswärtigen Amt für den seit 1886 als „außerordentlicher Hilfsarbeiter“ mit dem „schwierigen Referat in Interzessionen und Erbschaftsangelegenheiten“ betrauten Assessor eine äußere offizielle Anerkennung seiner amtlichen Tätigkeit durch die Verleihung des Titels als Legationsrat beantragte. Eine Ehrung, die, so bescheiden sie war und so unbedeutend sie erscheinen mußte im Vergleich zu dem Klang, den sein Name schon um diese Zeit in Deutschland hatte, doch auch in der amtlichen Hierarchie endlich ihm nach außen den Rang zugestand, auf den er mit 42 Jahren nach zehnjähriger Dienstzeit wohl Anspruch hatte.

In eben den Novembertagen, in denen so das kleine Siegel der amtlichen Zufriedenheit auf seine dem preußischen Staat geleisteten Dienste feierlich gedrückt wurde, hatte er noch einmal in Weimar, wo man die „Karolinger“ gab, und wo er im kleinen Kreise dem Großherzog „Väter und Söhne“ in der neuen Gestalt vorgelesen, in einem Gespräch mit dem fürstlichen Herrn, durch die Art, wie dieser dem Dichter aus freier großer Seele dankte, die Erschütterung der Frühlingswochen an sich erfahren. Noch einmal war ihm der Gedanke aufgeblitzt: „Hättest du nicht doch nach Weimar gehen sollen?“ Aber kaum gedacht, „wie eine Träne, die mein Herz geweint, so war er da“, hatte er ihn auch von sich abgeschüttelt, und auch die Überredungsversuche Hans von Bronsarts, der statt seiner der Nachfolger Loëns geworden war und der den Freund bestürmte, doch in irgendeiner, seine eigene Stellung unter Umständen gradezu gefährdenden, Form, sich doch noch zur Übersiedelung nach Weimar zu entschließen, hatten ihn nicht wankend gemacht. „Alles ist stumm, alles tot. Manchem gefällt diese Stille,“ schreibt er an die Frau. „Zum Beispiel Bronsart ... der gute Bronsart — ich habe umsonst versucht, ihm klarzumachen, was Berlin für mich ist, und daß der Lebens-

atem eines großen Volkes, in dessen Mitte man steht, etwas anderes bedeutet, als das Gesäusel einiger geistreicher Salons, in denen man Ästhetik treibt — weil man nichts weiter zu tun hat."

Vielleicht schweiften in diesem Augenblick seine Gedanken zurück, nicht so sehr zu jenen herzbewegenden Stunden, da er bei der Aufführung des „Neuen Gebots" den Widerschein seines Dichterwerks von den Mienen der ergriffenen Zuschauer abgelesen, sondern zu einem Märzabend des Jahres 1887, da er von Mann zu Mann, Auge in Auge mit Tausenden in Jubel und Begeisterung aufblitzenden jungen Augen, umringt von den Trägern der stolzesten und ehrwürdigsten Namen der Berliner Hochschule, als die Uhr den Anbruch des 22. März, des neunzigsten Geburtstags Kaiser Wilhelms verkündete, durch sein Wort einen elementaren Sturm einmütiger Begeisterung geweckt und, was mehr ist, in die Seelen von jung und alt seine eigene, über sich selbst erhobene, von ahnungsvollen Schauern kommender Zeiten durchflutete Seele hineingesenkt hatte, so tief, wie nie zuvor. Jener Abend, an dem er zum erstenmal als ein Prophet und Seher unter sein Volk getreten war, und, fast selbst unter der Wucht des eigenen Wortes erliegend, für Millionen ein Bekenntnis abgelegt hatte, das, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Stolz, in Liebe und Sorge zusammenfassend, ein Gefühl und Echo weckte, wie es im Leben der Völker wie der einzelnen zu dem Gewaltigsten gehört, was zwischen Mensch und Mensch sich begeben kann. Jener Abend, an dem bei der stillen Heimkehr ihm von den Lippen seiner Frau das Wort klang: „Was soll nach diesem Abend noch Größeres in deinem Leben geschehen?" Jener Abend, von dem er selbst dem treuen Stange berichtet hatte: „Man muß es gesehen und gehört haben, wie die ganze Masse der festlich bunt gekleideten Studenten-Jünglinge tobend, mitten während des Vortrags des Gedichts, von den Sitzen aufsprang, die Schläger herausriß und aneinanderschlug, so daß ich selbst ihnen zuwinken mußte: ‚Setzt euch, ich bin noch nicht zu Ende.' Man muß diese in Liebe und Begeisterung trunkenen jungen Augen auf sich gerichtet gesehen haben, diese große Menschheitsflamme in ihrer Glut gefühlt haben, um zu wissen, wie das alles war. Und nicht die Studenten allein — die Professoren, die zugegen waren, kamen alle, alle ohne Ausnahme, mir die Hände zu drücken, und alten Männern liefen

die Tränen aus den Augen. Im Jahre 1871—72 war es, als ich einsam auf meiner einsamen Stube zu Frankfurt saß und das Widmungsgedicht ‚An Deutschlands Jugend' zu den ‚Nornen und Sibyllen' schrieb. Denke ich daran zurück, so ist mir, als hätte ich ein zu Wirklichkeit gewordenes Märchen durchlebt. Der Träumer hat recht behalten, der Glaube, der mich damals in öden, verzweiflungsvollen Stunden aufrechterhielt, war kein Irrglauben, die deutsche Jugend hat die Herzen aufgetan und mir brausende, donnernde Antwort erklingen lassen."

„Es war," heißt es am Schlusse des Berichts der Vossischen Zeitung, der aus dem studentischen Lager stammte, „ein unvergeßlicher Moment. Der Dichter stand da wie betäubt, die Stirn war mit Schweiß bedeckt, eine solche Wirkung seines Gedichts hatte er nicht ahnen können. Er konnte seinen Dank für den jubelnden Beifall nur durch Gebärden ausdrücken, die Stimme versagte ihm ... Einen solchen Kommers haben Deutschlands Hochschulen noch nicht erlebt."

Wer aber heute diese Verse liest: „Wir haben ihn noch," dem wird, zurückblickend auf das Menschenalter, das seitdem verstrichen, die Seele noch in ganz anderer Weise angerührt, als denen, die damals dem Dichter zujubelten. Man spürt, sie sind an einer Zeitenwende gedichtet; sie schließen eine Epoche, nicht nur im Leben des einzelnen, dessen Seele sie geboren, sondern eines ganzen Volkes. Und in den hellen Festjubel der Alten und Jungen, die, aufblickend zu der greisen Heldengestalt, noch einmal rückschauend die ganze stolze, freudige Zuversicht durchleben und auskosten, die zwanzig Jahre lang dem deutschen Leben den Pulsschlag gegeben, klingt zum erstenmal eine düstere, ernste Mahnung:

Deutschland wach' auf, es naht die Not,
An deine Tore pocht der Tod ...
— — — — — — — — — — — — —

An jenem Tage freilich konnte noch das Leben dagegen seine Stimme erheben und rufen: „Wir haben ihn noch!" Aber als der Tag sich jährte, da verteilte man in den preußischen Schulen ein schwarzgerändertes Blatt, das auch den Namen Ernst von Wildenbruchs trug:

Gott hat von seinem Volke
Das Angesicht gewandt,

Drum will es Abend werden
Und Nacht im deutschen Land.

Und in der Deutschen Rundschau vom Mai stand ein Gedicht „Des toten Kaisers Roß", und es klang daraus mit tränenerstickter Stimme:

... laß dir nimmer sagen,
Was die Tränen sprechen, würdest es nicht tragen.
Laß den Nacken hängen tief herab zum Grund,
Scharre mit den Hufen nicht die Erde wund,
Denn die heil'ge Erde deckt die Toten zu —
Weck' die müden Toten nicht aus ihrer Ruh.

Der Juni aber wand um die kaum wieder entfalteten Fahnen statt Rosen von neuem den düsteren Flor:

Zwei Sterne sind untergegangen,
Die uns den Himmel geschmückt,
Zwei Augen sind uns erloschen,
Die Segen auf uns geblickt.

Die glorreiche Epoche deutscher Geschichte, deren Anhauch seinem Leben Inhalt und seiner Seele Schwingen gegeben, schloß ihre Tore. Eine neue Zeit wartete draußen, mit neuen Menschen, neuen Zielen, neuen Kämpfen.

II

Neue Menschen und neue Kämpfe

Ich habe erfahren: wen Glück beschenkt,
Dem überm Haupte das Unglück hängt.
Ich habe erfahren: es gibt nur ein Gut:
Kraft des Willens, die nimmer ruht.

1. Die Quitzows. Der Generalfeldoberst.

Du mein Erden-Anteil und Recht
Hohenzollern, du mein Geschlecht,
Dir meine Seele vermach' ich hier!
Dir mein Denken, Sehnen und Lieben,
Diese heilige Herzensnot ...

Das heutige junge Geschlecht wird sich kaum eine Vorstellung davon machen können, wie tief ins Herz der Heimgang des alten Kaisers die damals lebenden Deutschen traf. Alles, was nach dem kam, der qualvolle Anblick des stummen Jammers von Kaiser Friedrichs erlöschender Heldengestalt und die seelenerschütternde Katastrophe, die zwei Jahre später mit Bismarcks Entlassung über Deutschland hereinbrach, weckte nicht solchen grenzenlosen Kummer wie das Verschwinden des ersten Kaisers aus dem Gesichtskreis seines Volkes. Es war der erste Schlag, der das junge Reich traf und jeder fühlte, was der Dichter aussprach:

Der Gott, der aus Gefahren,
Aus Kampf uns riß und Not,
Er hat sein Deutschland heute
Verwundet auf den Tod.

In Wilhelm dem Ersten verkörperte sich für die Alten, die in den Stürmen des Jahres 1848 zum Teil wider ihn auf den Barrikaden gestanden, die in den Konfliktsjahren in zorniger Anklage ihre Stimme gegen ihn erhoben, und die in tiefer Freude und Beschämung in den letzten $1^1/_2$ Jahrzehnten sich zu einer von jedem Hauch des Byzantinismus freien Verehrung hindurchgearbeitet hatten, nicht nur die allgemeine Zeitgeschichte, sondern auch die Geschichte der persönlichen Entwicklung jedes einzelnen. In dem Aufblick zu ihm wurden sie sich des Besten und Selbstlosesten freudig bewußt, was sie selbst an politischer und gemeinnütziger Arbeit geleistet hatten. Für die Generation aber, für die das Erwachen eines politischen Bewußtseins und eines persönlichen vaterländischen Verantwortungsgefühls grade in dem Augen-

blick eingesetzt hatte, da König Wilhelm an der Spitze seiner siegreichen Armee die deutschen Herzen zu erobern begann, war diese Greisengestalt untrennbar verknüpft mit ihrem stärksten jugendlichen Erlebnis, und ihr bedeutete daher der Tod des Neunzigjährigen, so paradox es klingt, den Abschied von der eigenen Jugend.

Allen gemeinsam aber, den Alten wie den Jungen, war das Gefühl des Abschlusses einer Epoche nicht nur von äußerem Glanz glorreicher Siege, sondern auch einer durch keine Schwankungen aufwallender Stimmungen zu erschütternden inneren Freudigkeit und Harmonie, wie sie im Leben der Menschen und Völker zu den größten Seltenheiten gehört.

Daß daneben und dagegen schon ein Geschlecht der Jüngsten sich anschickte, den Schauplatz zu betreten, die in diese Herrlichkeit als reiche Erben hineingeboren, des Gewordenen nicht mehr glaubten sich freuen zu dürfen, weil es vor ihnen und ohne sie geworden, die infolgedessen von dieser für sie alten Zeit mit einem Seufzer der Erleichterung Abschied nahmen und sehnsüchtig ihre Blicke auf die Zukunft richteten, die von ihnen und ihren Werken zeugen sollte, dafür hatte es zwar im letzten Jahrzehnt schon an deutlichen Anzeichen nicht gefehlt, ohne daß man sich im anderen Lager, solange die Weisheit und Güte in Person das Zepter führte, über die Berechtigung und über die Verbreitung dieses Geistes der Neuerung eigentlich klar geworden wäre. Das alles aber mußte sich mit einem Schlage ändern, als mit Überspringung des Sohnes ein Enkel die Zügel des Reiches ergriff, und damit auch an der höchsten Stelle das Signal „Volldampf voraus" gegeben, ein Sturmmarschtempo auf der ganzen Linie angeschlagen wurde.

Wildenbruch gehörte seiner Vergangenheit, seinen Idealen nach durchaus zu jenem Geschlecht, für das mit dem Tode des alten Kaisers das Licht erlosch, das seinem Dasein Glanz und Freude gewesen. Und nie vorher und nie nachher hat man ihn trauriger gesehen, als in den Märztagen 1888. Aber zugleich gehörte er seinem Temperament nach zu jenen, die sehnsüchtig in die Zukunft blickten, und denen das Herz freudig schwoll bei dem Gedanken naher Erfüllung lang gehegter, stiller Hoffnungen. Denn bei all der tiefen Verehrung und Liebe, die er seinem alten kaiserlichen Herrn entgegenbrachte, hatte er es wieder und

wieder schmerzlich empfunden, wie innerlich fremd, verständnislos und kühl der alte Kriegsheld seinem Wirken und Streben gegenüberstand, wie er wohl, im Gefühl, damit eine Herrscherpflicht zu erfüllen, dem Dichter gütig und freundlich entgegengekommen, wie aber damit auch sein inneres Verhältnis zu Dichtung und Dichter erledigt war. Grade weil er mit einer so leidenschaftlichen Verehrung an der Person des Kaisers hing, mußte es ihn tief bekümmern, daß der Herrscher für die künstlerischen Ideale, die er als sein Lebenswerk hegte und pflegte, nicht zu erwärmen war; bekümmern nicht deshalb, weil ihm persönlich die innere Kälte zu wiederholten Malen — bei „Vätern und Söhnen“ und dem „Neuen Gebot“ — weh getan, sondern weil dieser Fall typisch war für das Verhältnis dieses Hohenzollern zur deutschen Dichtung überhaupt und zugleich traditionell für das ganze Geschlecht seit den Tagen Friedrichs des Großen, für den der Dichter der „Minna von Barnhelm“ nicht existiert hatte.

Daß der Sohn und Erbe auf dem Thron, der Kronprinz, zu diesen Fragen anders stand, daß er ein innerliches Verhältnis zu den künstlerischen Problemen seiner Zeit wenigstens erstrebte und sich bemühte, auch mit den Schaffenden persönliche Fühlung zu gewinnen, war kein Geheimnis; und auch Wildenbruch hatte zu wiederholten Malen in längeren Unterredungen den Eindruck gewonnen, daß hier endlich Hoffnungen zur Erfüllung reiften. Im Januar 1882, gelegentlich der Überreichung eines Exemplars der „Karolinger“, hatte er das besonders stark empfunden.

„Er war so gütig,“ schrieb er damals dem Kieler Freunde, „und sprach so schön von deutscher Dramatik, daß ich fühlte, daß die Verse, die ich ihm als Widmung hineingeschrieben, nicht lügen:

Auf deiner Stirne ruht, o Herr, das Licht,
Das deutscher Kunst beglückte Zeit verspricht.
Im Dichterhain, der lange brach gelegen,
Wird sich der Lenz mit tausend Blüten regen,
Der Dichtung Lippe, die so lange schwieg.
Wird singen Vaterlandes Not und Sieg.“ —

Und daß es diesem Hohenzollern wirklich ernst war, die auf ihn als Schirmherrn deutscher Kunst und Dichtung gesetzten Hoffnungen zu er-

füllen, das sollte er selbst in der kurzen Spanne Zeit, in der das Zepter in Kaiser Friedrichs Hand ruhte, durch die Tat erfahren. In den Vorverhandlungen über die Annahme der „Quitzows" für das Königliche Schauspielhaus im Dezember 1887 hatte Wildenbruch die Aufnahme des „Menoniten", der seit 1883 in Berlin nicht mehr gegeben war, in das Repertoire des Schauspielhauses mit Matkowsky als Reinhold angeregt. Und bald nach dem Regierungsantritt Kaiser Friedrichs hatte sich der Generalintendant, der aus früher mit dem Kronprinzen über das Drama gepflogenen Gesprächen wußte, daß diesem die Bedenken fern lägen, die sein Vater gegen derartige Stoffe aus der Epoche des preußischen Niedergangs hegte, bereit erklärt, den „Menoniten" zu geben, als auf die Kunde von der bevorstehenden Aufführung in den Zeitungen die Mennonitengemeinde in Emden sich an den Generalintendanten mit der Bitte wandte, dieses ihre Gefühle aufs tiefste verletzende Drama auf der königlichen Bühne nicht erscheinen zu lassen. Während Wildenbruch, durch Hochberg von diesem Einspruch unterrichtet, sich in einem an die Antragsteller gerichteten Schreiben nachdrücklich gegen die ihn schmerzlichst berührende Auffassung verwahrte, daß er durch sein Werk die Gefühle „ehrenwerter deutscher Männer persönlich in ihren Überlieferungen kränken wolle", hatte der Generalintendant sich für verpflichtet gehalten, dem Kaiser die Beschwerdeschrift einzureichen und unter Hinzufügung seines eigenen, warm für die Aufführung eintretenden Berichts, dem allerhöchsten Herrn die Angelegenheit zur Entscheidung unterbreitet. Und am 11. Juni schrieb die Hand des dem Tode geweihten Herrschers auf einen jener weißen Zettel die Worte: „Menonit aufführen".

Vier Tage darauf sank die Fahne auf Schloß Friedrichskron auf Halbmast, die Ära des zweiten Hohenzollernkaisers, kaum begonnen, war vollendet und mit ihm sank nicht nur eine Welt von ehrgeizigen Träumen, sondern auch von still gehegten Hoffnungen auf einen Frühling deutscher Kunst und Dichtung ins Grab. Welche Wege und Ziele ihr unter seinem Nachfolger beschieden sein würden, das lag im Dunkel. Nur wenige wußten, oder glaubten zu wissen, wie sich in der Seele des neunundzwanzigjährigen Prinzen, der nun die Zügel ergriff, die Welt und die Zukunft spiegelte.

Wilhelm II. war im Gegensatz zu seinem Vater, als er zur Regie-

rung kam, ein unbeschriebenes Blatt. „Der Kronprinz“ war seit Jahrzehnten der großen Masse des Volkes — trotzdem er seit den Dissonanzen der Konfliktszeit in den politischen Kämpfen seitab gestanden und trotz dem, was über seine politischen Anschauungen und Sympathien verlautete — eine Vertrauensperson gewesen, an deren Beruf für die großen Aufgaben, die seiner harrten, man gerne glaubte, weil man ihn kannte und liebte seit Königgrätz und Wörth. Von „Prinz Wilhelm“ wußte man wenig oder nichts. Ein Jüngling, der noch mit keiner Tat nach außen sich persönlich mit seinen Zeit- und Volksgenossen in Kontakt gebracht hatte, es sei denn durch jenes temperamentvolle Bekenntnis zu Bismarck am 1. April 1888, das weithin freudiges Staunen erregt hatte. In dem verhältnismäßig kleinen Kreise derer aber, die dem Prinzen schon in den Jahren seiner Vorbereitung nahetreten durften, war man guten Muts. Hier wußte man vor allem, daß sich in seiner Persönlichkeit eine Reihe von Eigenschaften vereinigten, die ihn für seinen künftigen Beruf ungewöhnlich veranlagt erscheinen ließen: tiefer sittlicher Ernst, starkes Verantwortungsgefühl, scharfe Beobachtungsgabe, ungemein lebendige Teilnahme an allen Fragen des öffentlichen Lebens im weitesten Sinne, gepaart mit einer überraschenden Geschicklichkeit, sich schnell und sicher auch in ihm ferner liegende Materien einzuarbeiten, und, bei allem ausgeprägten Standesgefühl, im persönlichen Verkehr bestrickende Liebenswürdigkeit und sprudelnde Laune. Mit einem Wort eine höchst fesselnde Vereinigung von Intelligenz und Temperament, eine Persönlichkeit, beseelt von dem aufrichtigen Willen, Menschen und Dingen vorurteilslos zu begegnen. Bemerkenswert vor allem ein starker künstlerischer Einschlag. Erbe der vielseitigen Begabung einer bedeutenden Mutter, sich selbsttätig auf verschiedenen Gebieten versuchend und dabei von einer herzhaften Ursprünglichkeit der Reaktion auf Kunst und Künstler, die, sei es durch die Form, sei es durch den Stoff, seine Phantasie zu erregen und zu beschäftigen verstanden. Und zu der kleinen Zahl derer, auf die in dieser Hinsicht die Augen des jungen Prinzen mit der freudigsten und gespanntesten Aufmerksamkeit gerichtet waren, gehörte schon seit dem August 1880 Ernst von Wildenbruch. Damals war er, wie bereits früher erwähnt, während einer militärischen Übung in Potsdam dem Prinzen nähergetreten, hatte ihm

„Vionville“ und „Sedan“ vorgelesen und einen „begeisterten Verehrer“ an ihm gewonnen. Und wenn er in jenen Tagen dem Kieler Freunde geschrieben: „Du kannst Dir denken, wie mir das Herz brannte, wenn ich dem einstigen deutschen Kaiser die deutschen Heldentaten vortrug“, so hatten die Hoffnungen, die sich an diese erste Begegnung mit dem künftigen Träger der Krone knüpften, die Hoffnungen, den geborenen Führer der jungen Generation für seine Ideale zu gewinnen und zu begeistern, sich in den folgenden Jahren noch verstärkt. An „Vätern und Söhnen“, die in dem Herzen des Großvaters, in Erinnerung an die selbst mit durchlebte Zeit der Erniedrigung Preußens, nur herbe Dissonanzen weckten, hatte sich der Enkel, das Kind einer neuen Zeit, rein und rückhaltlos gefreut und erwärmt. Und auch nach außen hatte er seine persönliche Sympathie für den Dichter durch seine Anwesenheit bei der ersten Aufführung der „Karolinger“ im Viktoriatheater im November 1881 zum Ausdruck gebracht. Wenn einer, durfte also Wildenbruch von der neuen Ära, die mit dem Regierungsantritt Wilhelms II. für Preußen und Deutschland heraufkam, Großes hoffen. Und so klar er sich auch in diesem Augenblick darüber war, daß die Wendung, die die Lenkung der Geschicke Deutschlands aus den Händen eines Einundneunzigjährigen in die eines Neunundzwanzigjährigen legte, eine Prüfung im weitesten und höchsten Sinne bedeutete, so fest war er davon überzeugt, daß Fürst und Volk aus dieser Prüfung und den Gefahren, die sie von innen und außen brachte, siegreich hervorgehen würden. Ihm selbst hatte sich in den dunkelsten Stunden der Trauer das Herz an der besonderen Aufgabe, die ihm aus dieser Prüfung erwuchs, gestärkt und gehoben.

An jenem Novemberabend 1886, als er „in stolzester Freude gewahrte, wie das Berliner Volk dem ‚Neuen Gebot‘ lauschte“, war ihm, wie wir wissen, „der Plan aufgegangen, diesem Volke ein Stück aus seiner eigensten Geschichte vorzuführen“. „Die Idee der ‚Quitzows‘ lag mir schon lange in der Seele — damals beschloß ich, Hand daran zu erheben.“

Nie hatte er aus so gehobener freudiger Stimmung geschaffen wie in dem Sommer, der folgte, dem Sommer 1887. „Seit der Arbeit an diesem Stücke,“ schreibt er nachmals, „fühle ich eine Veränderung in

mir, einen Drang zum unmittelbaren Ausdruck, ‚der Jugend süßes Blut' fängt an, sich in ausgegohrenen Saft zu verwandeln — möchte es Wein, echter, edler Wein werden!"

Es war, als ob er die vertrauenden Blicke seiner Volksgenossen bei der Arbeit auf sich gerichtet sähe, als ob eine große Welle von Liebe und gläubiger Hingebung mit jedem neuen Tag in die Stille seines Arbeitszimmers belebend und anfeuernd hineinflute, als ob jedes Wort, kaum geboren, aufgenommen werde von den Seelen da draußen und in einem jubelnden Widerklang zu ihm zurückkehre. Nie war er sich während des Gestaltens so stark seines Könnens, seiner Herrschaft über sich selbst und über die Herzen seines Volkes so bewußt gewesen, wie in diesen Monaten. Was er nie vorher und auch später nie wieder über sich vermochte — unter der Arbeit von dem werdenden Werk mitzuteilen — ward ihm diesmal nicht nur möglich, sondern zum Bedürfnis. Während er sonst mit einer fast abergläubischen Angst den Schöpfungsprozeß mit dem dichtesten Schleier des Geheimnisses zu verhüllen suchte, und auch der Frau mit keiner Silbe verriet, was in ihm vorging, bis der letzte Schlußstrich gezogen und er ihr schweigend das vollendete Werk auf den Tisch legen konnte, war es diesmal, als verlangte seine Seele nach Befreiung von dem Übermaß des Schöpferdranges durch Aussprache, indem er ihr von Zeit zu Zeit einzelne Stellen sprach. Aber auch den Freunden gegenüber fielen diesmal — zum ersten- und letztenmal — die Schranken. Schon im April 1887 klang den Getreuen in Frankfurt das Lied vom Machandelboom und am 5. Juli in einem kleinen Kreise „lieber Menschen" (Diltheys, Bergmanns, Genée, Karl von Weber und Frau) „ging ihm das Herz auf" und er überraschte seine Gäste durch die Vorlesung einiger Szenen. „Die Augen leuchteten und wir waren alle ganz glücklich." „Besonders der Schluß, der Tod des Junkers Konrad, riß uns hin, und so segne Gott das Stück und den, der es schuf und lasse es zum Baume werden, unter dem Wildenbruchs Ruhm geschützt ruht — Amen", heißt es in Frau Marias Tagebuch. Wenige Tage darauf durfte auch die Frankfurter kleine Gemeinde etwas hören und staunen über den Monolog, in dem Friedrich von der Mark Besitz ergreift, und über Dietrichs „Kanonenfluch".

Das Einzelne, was den Nächsten in diesen Tagen mitgeteilt wurde,

war allerdings schon „fertig", das ganze Werk aber, trotzdem Wildenbruch es schon am 8. Juli auch „so gut wie fertig" nennt, war es noch nicht. Erst in der ersten Novemberwoche ward das Drama, das ursprünglich aus vier Akten und einem Nachspiel bestand, einem neuen Umschmelzungsprozeß unterworfen, in dem es die endgültige Gestalt erhielt.

Und wieder war es eine seine Seele überflutende starke Welle freudigen Bewußtseins der innigen Zusammengehörigkeit mit dem, was in seinem Volke an aufbauenden Kräften lebendig war, die das Fahrzeug aus dem Hafen noch einmal auf den Strom brachte. Im September hatte sehr zu seinem Verdruß und Ärger das Ostendtheater „Väter und Söhne" in sein Repertoire aufgenommen und trotz unzulänglicher Besetzung auch diesem zweiten Verbannten auf Berliner Boden sein Heimatsrecht erkämpft. Wieder hatte er, als er sich endlich entschloß, die Vorstellung anzusehen, sich von der stürmischen Hingebung des Publikums an seine Dichtung überzeugt. Aus seiner verborgenen Ecke auf die Bühne herausgejubelt, hatte er die elementare Zündkraft seines Wortes aufs neue erprobt und aus diesem Erlebnis, seiner Art gemäß, ein gesteigertes Verantwortungsgefühl geschöpft, eine Verpflichtung, diesem Volke, das ihm so willig entgegenkam, wirklich „etwas Ganzes ... bis zum Ende Mächtiges" zu bieten, und deshalb den ihm nicht mehr genügenden 4. und 5. Akt umzuarbeiten sich entschlossen.

Zugute gekommen aber war diese produktive Stimmung weit mehr als dem schon zu lange erstarrten Gefüge des alten Dramas, den noch flüssigen Massen des neuen, indem dieses die Kraft erhielt, anorganische Bestandteile auszuscheiden und in neuem Feuer mit dem Gesamtwerk einheitlich zu verschmelzen.

Als er aber am 11. November 1887 dieses Ganze zum erstenmal einem größeren Freundeskreise in seinem Haus vorlas, mußte er die Überraschung erleben, daß zwar ein Teil der Hörer begeistert zustimmte, ein anderer Teil jedoch die neue Weise mit Entschiedenheit ablehnte, ohne daß jedoch dieser Dissensus ihn in seiner inneren Überzeugung von der Notwendigkeit, sein Ziel nur auf diesem und keinem anderen Wege zu erreichen, wankend gemacht hätte.

Wie stark und wie freudig sein Glaube an das Werk war, spricht vor allem auch aus den Briefen, die er unmittelbar nach der Vollendung

mit dem neuen Leiter der Hofbühne, dem Grafen von Hochberg, gewechselt hat. Dieser hatte in der nach allem, was vorausgegangen, nur zu begreiflichen Besorgnis, der Dichter werde diesmal dem Königlichen Schauspielhaus vorübergehen, sich an ihn mit der Bitte gewandt, das neue vaterländische Drama der ihm unterstellten Bühne zur Aufführung anzuvertrauen. Und in dem Schreiben, in dem Wildenbruch sich trotz seiner letzten mit den preußischen Hoftheatern gemachten Erfahrungen, trotz der Besorgnis, es könne bei den bekannten Anschauungen an höchster Stelle schließlich die Erscheinung eines Hohenzollern auf der Szene, wenn nicht der Aufführung überhaupt, so doch der dauernden Einverleibung in den Spielplan im Wege stehen, unter gewissen Kautelen bereiterklärte, aufs neue mit dem Schauspielhaus in Verbindung zu treten, stellte er an die Spitze die Erklärung: „Ich habe mit Dransetzung aller Leibes- und Seelenkräfte geschaffen, um ein Werk hervorzubringen, mit dem ich unserem Volke und unserem Staate ein Geschenk machen könne. Für mich kann es fürderhin nur eine Rücksicht geben, daß dies mein Werk unserem Volke in der denkbar populärsten, denkbar besten Weise vorgeführt werde.“ Und eben diese Rücksichten waren es auch, die ihn bewogen, die erste Aufführung von vornherein um ein volles Jahr hinauszuschieben, um dem Intendanten und seinen Beratern die Möglichkeit zu gewähren, in der Zwischenzeit die für die Besetzung der Hauptrollen geeigneten Kräfte zu gewinnen, die er in dem gegenwärtigen Personalbestande vermißte.

So neigte sich schon das trauerschwere Jahr 1888 seinem Ende zu, ehe die Stunde für die „Quitzows“ am Königlichen Schauspielhaus schlug. Anfang November hatten die vom Dichter selbst geleiteten Proben begonnen, am 9. ward die Schlacht geschlagen, zwei Gäste im Vordertreffen, Mitterwurzer als Dietrich, Matkowsky als Konrad von Quitzow, neben ihnen Reicher als Bürgermeister von Berlin, Vollmer als Köhne Finke, Marie Seebach als Trude Wins, das Banner der Quitzows in den Händen Hellmuth-Bräms. Das bis unter das Dach gefüllte Haus in gespannter Erwartung, was sich begeben wird. Nach der Coriolan-Ouvertüre der erste Akt: Szene am Spandauer Tor, das buntbewegte Bild Berliner Vergangenheit, Volkstypen, Volkslied, historisches Material in vertrauter Mundart behaglich zwanglos lebendig

gemacht; zum Schluß tragisch-ernste Akkorde auf künftige schwerere Katastrophen vorbereitend. Durch alles die Frage laut und leise klingend, was werden uns diese Quitzows bringen, der, von dem wir gehört haben, der historische, der Dietrich, und der, den wir sehen, der gar nicht historisch ist, und durch den sich das Motiv seltsam zu verschränken scheint. Ein guter, vielversprechender Eingang, unter lautem Beifall fällt der Vorhang. Der zweite Akt, in zwei Szenen geteilt, bringt den historischen Quitzow in politischer Aktion, selbst unpolitisch, temperamentvoll, augenblicksbeherrscht in Liebe und Haß, sympathisch, fürstlich, menschlich; ein erotisches Motiv meldet sich an, Dissonanzen weckend und künftige, stärkere ahnen lassend. Ein politisches Bündnis wird zerrissen, ein neues schnell geschlossen. Die zweite Szene wieder in Berlin, diesmal aber nicht auf der Straße. Eine große Haupt- und Staatsaktion bei Lichterglanz und rauschender Musik, als Schaustück eingeleitet, durch zwei jäh aufeinanderfolgende politische Alarmnachrichten zu einer bedeutungsvollen politischen Aktion gesteigert, durch drei einander blitzschnell folgende Peripetien die Sinne und Gesinnungen verstörend und verwirrend, Menschen und Ereignisse über- und gegeneinander schleudernd: die erste Woge den Quitzow auf die Höhe tragend als Führer der Mark, der Schloßgesessenen und der Städte, die zweite — die Nachricht von Markgraf Jobsts Tod, die Botschaft des neuen Burggrafen — den übrigen Adel absplitternd, aber den Quitzow und die Städte um so fester zusammenschweißend, bis die dritte — die Erscheinung und der Einspruch des Strausberger Bürgermeisters und die ihm auf dem Fuße folgende Vergewaltigung des Bürgers durch den Edelmann — auch diesen Bund sprengt und der Vorhang über dem wilden Zorn und Tumult der gestern erst Verbündeten fällt. Ein Sturzbad verwirrender Ereignisse, das dem Zuschauer den Atem benimmt und ihm vor allen Dingen das Urteil über die Tragweite der diese stürmischen Begebenheiten herbeiführenden und begleitenden Worte und Handlungen trübt. Ein sich leise ankündigender Widerspruch wird zwar durch Beifall erstickt, aber einen rechten freudigen Widerhall gibt's nicht. Diesen weckt erst die erste Szene des dritten Aktes auf Burg Friesack, in der im 4. Auftritt das tragische Konfliktsmotiv der beiden Brüder wie ein geharnischter Mann aufsteht und bebende Schauer tiefsten, rein menschlichen Mitgefühls über die

Seelen der Zuschauer jagt; während dem großen geschichtlichen Moment, dem Auftreten des Burggrafen, seinem Treugelöbnis an die Mark Brandenburg, und den daran sich schließenden Szenen, sich, wenn nicht die Teilnahme, so doch der Beifall versagt. Die idyllisch-bürgerlichen Szenen im Gärtchen Henning Strobands, die den vierten Akt eröffnen, lassen noch einmal den Applaus stürmisch anschwellen, aber der Schluß des Abends, trotzdem der Dichter wiederholt gerufen wird, klingt nicht aus wie ein großer Sieg.

Und das war auch der Eindruck des kleinen Freundeskreises, der nach der Vorstellung sich mit dem Dichter und seiner Frau zur stillen Aussprache zusammenfand. Nur einer meinte: „Seien Sie ruhig, König Wilhelm hat nach Königgrätz auch nicht gewußt, was er gemacht hatte." Und der behielt recht. Als sie am nächsten Morgen die Zeitungen entfalteten, erfuhren sie, daß es ein großer Sieg, ein Königgrätz gewesen und Fontane erklärte: „Das Stück Genie, nach dem ich mich, wenn ich Wildenbruchsches sah, sieben Jahre lang vergeblich umgesehen habe, hier ist es zum erstenmal, aber nun auch mit erobernder Gewalt."

Dieses Urteil wog um so schwerer, als es aus der Feder eines Mannes kam, der nicht nur bisher unter den maßgebenden Kritikern am schärfsten Wildenbruch eine Führerrolle auf dramatischem Gebiet bestritten und ihn nur um einer Humoreske („Das Opfer des Berufs") und einer Novelle („Kindertränen") willen hatte als Dichter gelten lassen wollen, sondern der auch die schier hoffnungslose Sprödigkeit des geschichtlichen Quellenmaterials, aus dem hier ein Kunstwerk herausgearbeitet war, aus eigenen langjährigen Studien besser kannte, als irgendein anderer.

Das Quellenmaterial lag allerdings in diesem Fall nicht als reiner Rohstoff, sondern schon in einer Art von Gestaltung vor, in einem seltsamen Mittelding von Roman und Geschichte, dem dreibändigen bereits 1836 und 37 erschienenen Werke Friedrich von Klödens „Die Quitzows und ihre Zeit oder die Mark Brandenburg unter Kaiser Karl IV. bis zu ihrem ersten hohenzollernschen Regenten", ein Versuch, geschichtliche Tatsachen und Urkunden, teils durch Verbindungslinien kombinierender Phantasie, teils durch Heranziehung kulturhistorischer Forschungsergebnisse im weitesten Sinne, zu einem wie ein geschlossenes

Kunstwerk wirkenden Gemälde der Zeit und der in ihr lebenden, handelnden und leidenden Persönlichkeiten zu gestalten. Ein Versuch, der auch als fast restlos geglückt gelten konnte und der infolgedessen im Laufe der Jahre einen Kreis dankbarer Leser gefunden hatte, die aus dieser „kolorierten Geschichte", wie sie der Verfasser selbst bezeichnet hatte, eine Fülle von geschichtlicher Anregung und Anschauung geschöpft hatten. Zu ihnen gehörte auch Wildenbruch. Ihm war aus der Lektüre ein Stück märkischer Geschichte in ihren Voraussetzungen, in ihren zeitlichen Farben und in ihren Folgen wie ein Erlebnis aufgesprungen. Und der Gedanke, dieses künstlerische Erlebnis in eine künstlerische Tat umzusetzen, hatte ihn mehr und mehr beschäftigt und gelockt.

Ein Ereignis und eine Persönlichkeit reizten ihn: Dietrich von Quitzow und die Besitzergreifung der Mark durch die Hohenzollern, beide — die Persönlichkeit und das Ereignis — neben- und gegeneinandergestellt, zum Kampf auf Tod und Leben berufen, Ausgangs- und Endpunkt eines großen dramatischen Konflikts.

Aber in dem Augenblick, da er sich in dieser Richtung das Ziel setzte, mußte ihm sofort klar werden, daß das, was der Epiker Klöden aus den Urkunden und Tatsachen herausgearbeitet hatte, um den Dietrich Quitzow und seine Zeit lebendig zu machen, für den Dramatiker keine Hilfe und Vorarbeit, im Gegenteil vielmehr Hemmnis und Fußangeln bedeutete. Der Dramatiker mußte das Kunstwerk des Epikers wieder in seine Bestandteile auflösen, und das so wieder ausgeschmolzene Rohmaterial an Urkunden und Tatsachen durch neue Verbindungslinien zu einer nach dramatischen Gesetzen sich aufbauenden und gliedernden neuen Schöpfung umgestalten. Eine Aufgabe, die um so schwieriger war, als jenes Tatsachenmaterial nur einen Wirrwarr von zum Teil nichtigen und gleichgültigen Streitigkeiten um längst in die historische Rumpelkammer verbannte Quisquilien und zum Teil von in sich widerspruchsvollen, ziel- und grundsatzlosen Handlungen darstellte, also einen inneren Gehalt und eine innere Einheit erst durch den Gestalter empfangen sollte.

„Es gibt nichts Langweiligeres," meint Fontane mit Recht, „als immer wieder Strausberg und Liebenwalde, als immer wieder Bötzow und Köpenick, als immer wieder Pommern- oder Sachsenherzog, als

immer wieder ‚auspochen' und Kühe wegtreiben und Schulmeister totschlagen, und dazwischen ‚schloßgesessen' und ‚nicht schloßgesessen' und absagen und Ritterpflicht und Fehderecht, und dann wieder schloßgesessen und wieder Kühe und Sturmläuten und Kyrie Eleison und ... dem Donnerwetter oder Schockschwerenot einiger biederer Märkischer mit oder ohne Adel dazwischen."

Es galt, aus Händeln eine Handlung aufzubauen, aus einem Wirrwarr von widerstreitenden Interessen eine Idee, aus einem Haufen sich wild und wahllos die Köpfe einschlagender Menschen Persönlichkeiten herauszuholen, die die Handlung führen, die die einzelnen Begebenheiten mit dem Pulsschlag individueller Leidenschaft beseelen und zugleich auf die Höhe eines allgemein menschlich fesselnden und bedeutenden Vorgangs erheben.

Hier setzte zunächst die Hand des gestaltenden Dramatikers ein. Zu den beiden historisch gegebenen, Ausgang und Endpunkt der Handlung bildenden Faktoren, dem durch jahrhundertlange, würdelose Schwäche der Fürstengewalt gefährlich erstarkten, in herrisch zügelloser Willkür seine persönlichen und seine Standesinteressen mit List und Gewalt gegen jedermann verfechtenden Landadels und der mit ihm den Kampf aufnehmenden, landfremden, staatenbauenden Fürstengewalt gesellte er als dritten Faktor das zwischen beiden Mächten um sein Dasein kämpfende Bürgertum.

Damit war nicht nur für die äußere Handlung ein Mittelpunkt in Berlin glücklich und geschickt gefunden, sondern es wuchs auch aus diesem Boden in der Gestalt des Bürgermeisters Henning Perwenitz ein in typischen und individuellen Zügen ursprünglich wirkender und anschaulicher Charakter als in seiner Art ebenbürtiger Gegenspieler zu den beiden Vertretern des Adels und der Fürstengewalt, Dietrich von Quitzow und Friedrich von Hohenzollern, heraus. Auf der anderen Seite brachte das Bürgertum in den um mittelalterliche Staats- und Standesinteressen auf- und abwogenden Kampf der Schwerbewaffneten erfrischend eine Atmosphäre von naiven und heiteren Menschlichkeiten in Sprache und Gestalten, die diese Konflikte historischer Vergangenheit mit arteriellem Pulsschlag eigentümlich belebten.

Und das kam aus dem Eigensten des Dichters, denn in seiner Quelle

fand er wenig mehr, als ein paar Namen von angesehenen Berliner Bürgern, die Leben und Farbe erst aus seiner Anschauung, unter seinen gestaltenden Händen erhielten. Das gilt vor allem von Henning Perwenitz. Seiner wird als des regierenden Bürgermeisters in dem Zeitpunkt gedacht, da die Stadt Berlin durch Propst Ortwins Vermittlung mit Dietrich Quitzow Friede schließt und da das neue Bündnis durch eine Reihe von glänzenden Festen gefeiert wird: „Henning Perwenitz, seinem Gewerbe nach ein Fleischer, hatte sich durch einen sehr verständigen Geschäftsbetrieb ein bedeutendes Vermögen erworben und dadurch wie durch sein scharfes Urteil und seinen richtigen Verstand bei seinen Mitbürgern großes Vertrauen gewonnen." Und der, der neben dem Bürgermeister als typischer Vertreter märkisch-berlinischer Art den Reigen führt, Köhne Finke? Von ihm meldet keine Chronik, kein Buch. In der Schlußstrophe einer alten Ballade klingt sein Name und sein Gewerbe:

Der uns dies neue Lied erfand,
Ein Schmiedeknecht ist er genannt,
Sie heißen ihn Köhne Finken.
Er führt ein Hämmerchen in seiner Hand,
Gut Bierchen mag er wohl trinken —

Das ist alles. Aus dieser Strophe ist der Mensch herausgewachsen, der, solange man von märkischer Eigenart singt und sagt, als Chorführer genannt werden wird, wie er in dem Drama selbst wie eine Art Chor auftritt, die Handlung an entscheidenden Wendepunkten aus der Perspektive seiner Volksgenossen betrachtend, in der Tonart seines Stammes begleitend, und durch das ganze Spiel hindurch doch seinen eigenen Ton und seine persönliche Note festhaltend und durchführend.

Wohl hatte Fontane recht, wenn er bei diesem Stammbaum Köhne Finkes von einer genialischen „Findigkeit", sprach „aus einem dürftigen Keimchen einen jungen Baum aufwachsen zu lassen, einen bloßen Namen zu beleben und in Fleisch und Blut umzusetzen"; eine Findigkeit, die derjenige, der die einzelnen Motive und Persönlichkeitskeime, die in der Dichtung zu Blüte und Leben gebracht sind, auf ihre ersten und oft einzigen embryonischen Zellen zurückverfolgt, noch mit einer Fülle von Beispielen belegen könnte.

Imponierender aber erscheint gleichwohl grade dem Forscher das Vermögen, aus der Fülle der Gestalten und Motive das Wesentliche und Notwendige herauszuholen und miteinander zu vernieten. Hier boten die Titelhelden selbst die schwierigste Aufgabe.

Die Geschichte nennt vor allem zwei Quitzows, neben Dietrich seinen Bruder Johann, den Einäugigen, den Burgherrn auf Schloß Plaue, in dessen unterirdischen Kerkern ein gefangener Mecklenburger Herzog den Frevel, wider die Quitzows aufgestanden zu sein, büßen muß, an Temperament, Fehdelust, Kühnheit und Trotz dem Bruder ebenbürtig. Dramatisch aber unverwertbar und vom Übel. Aus zweien ward daher einer, Dietrich, bereichert durch einige Züge des aus künstlerischem Interesse Ausgeschalteten. Dagegen wuchs aus zwei in der Quelle nur mit ein paar Strichen angedeuteten jüngeren Brüdern, — nämlich Konrad Quitzow, der, aus weicherem Holz geschnitzt, unter dem Konflikt seiner Brüder mit den Städten leidet, weil er eine stille Liebe zu der Tochter des Frankfurter Patriziers Martin Wins im Herzen trägt und der an der Schwelle des Mannesalters durch einen Unglücksfall das Leben verliert, und dem jüngsten, Henning von Quitzow, der auf der Sorbonne eine gelehrte Bildung empfangen — der Konrad Quitzow des Dramas, ein ganz aus der überlegenen Kraft des Dichters geborener Gegenspieler seines Bruders. Ein Quitzow auch er vom Wirbel bis zur Zehe, trotzig, zornmütig, gewalttätig von Haus aus, wie jener, aber durch Erziehung, Umgebung und an der Schwelle seines Jünglingsalters in sein Dasein einfallende Erlebnisse auf eine andere Tonart umgestimmt; und infolgedessen der geborene und zugleich gefährlichste Gegner seines Bruders, den er aus der Ferne als Ideal seiner Stammes- und Familieneigenart verehrt und geliebt, und in dem er nun mit der ganzen temperamentvollen Ursprünglichkeit seines Blutes den Feind, den Feind des Besten, das er sich aus eigener Kraft seiner Abstammung zum Trotz erworben, bekämpfen und niederringen muß. Eine ganz neue Wendung des geschichtlichen und des psychologischen Problems der Quitzows, auf die den Dichter, wie wir gesehen haben, Gedankengänge, man möchte sagen, hingedrängt haben, in denen seit dem „Fürsten von Verona“ seine Phantasie sich bewegte.

Mit derselben keck und sicher zupackenden Hand ward für diese auf

ein bestimmtes psychologisches und dramatisches Ziel eingestellten Persönlichkeiten und Konflikte die Konzentration der Handlung geschaffen, aus einer durch jahrzehntelange Fehden sich hinschleppenden Folge von Begebenheiten das dramatische Kernholz herausgeschlagen für die Bühne, auf der sich die Ereignisse in Rede und Gegenrede, Spiel und Widerspiel abwandeln sollten. So wird Dietrichs Bündnis mit Berlin, das in der Geschichte eine lokale Episode ist, außer Zusammenhang mit den das Schicksal der Mark bestimmenden politischen Ereignissen, kühn angesetzt auf den Augenblick, wo die burggräfliche Gewalt an die Tore der Mark pocht und Einlaß begehrt, und dadurch im zweiten Akt eine Konzentration und eine Prägnanz der Handlung erzielt, die „der, der sich historisch und dramatisch auf das grade hier Gegebene versteht", mit Fontane nicht genug bewundern kann. Und ebenso ist ein dramatischer Meistergriff die Zusammenraffung der mit dem Erscheinen des Burggrafen in der Mark einsetzenden wechselvollen Begebenheiten, die ihren Abschluß in dem Sieg der staatenbildenden Fürstengewalt über die zuchtlose Willkür der Schloßgesessenen finden, in den beiden letzten Akten des Dramas. Die für jeden mit der märkischen Geschichte Vertrauten so nahe liegende Versuchung, bei der Schlacht am Kremmer Damm einzusetzen und erst in einer Kette von Peripetien den endlichen Sieg, der mit der Katastrophe der Quitzowschen Familientragödie zusammenfällt, herbeizuführen und zu veranschaulichen, wird vermieden, der Kampf der Gewalten auf die beiden Persönlichkeiten Friedrich von Hohenzollern und Dietrich Quitzow beschränkt, die übrigen Schloßgesessenen bleiben als Korona im Hintergrund. Und dieser Zweikampf selbst wird zusammengedrängt in zwei Szenen: die versagte Huldigung vor Brandenburg, der die Achterklärung auf dem Fuße folgt; und die Belagerung von Friesack, in der die neue Zeit, die mit dem neuen Herrn ihren Einzug hält, durch den Mund der Kanonen das entscheidende Wort spricht. Mit dieser historischen Aktion verbunden und zu einer Handlung verschlungen der andere Zweikampf, der der beiden Brüder in drei Szenen: dem ersten Zusammenstoß auf Burg Friesack, der Begegnung auf dem Marienberg im Angesicht des neuen Herrn und der letzten Katastrophe des Brudermords.

Während aber, um die historische Aktion zu den gegebenen

höchsten dramatischen Zielen zu führen, mitten durch einen Urwald von verschlungenen Begebenheiten und Menschen mit rücksichtsloser Hand ein Richtweg durchforstet werden mußte, stellte der Aufbau und die Durchführung der Quitzowhandlung eine andere Aufgabe. Hier war der Boden erst urbar zu machen und aus dürftigem Wildwuchs spärlicher Überlieferung eine dramatische Handlung erfindend aufzubauen. So rückte an die Stelle der dramatisch nicht verwertbaren Frau des Dietrich, der vielgeprüften und tapferen Elisabeth, ein Phantasiegeschöpf, die Polin Barbara von Bug, die durch ihr Dasein den aus den Naturen beider Brüder herauswachsenden tödlichen Familienkonflikt steigert, beschleunigt und durch ihr letztes Eingreifen zu einem Stammes- und Rassenkonflikt verschärft und vertieft. So wuchs aus dem in der Quelle folgenlosen nur stimmungmachenden Motiv einer stillen, tiefen Neigung jenes historischen Konrad Quitzow zu der Tochter des Frankfurter Patriziers Martin Wins das folgenschwere Erlebnis des Schülers von Propst Ortwin mit den Strausberger Wins, das den Ausgangspunkt und den Hebel der Katastrophe im Hause Quitzow bildet, während das historische Erlebnis eines Berliner Ratmannes Nikolaus Wins, der Dietrich bei einer Fehde mit Berlin in die Hände gefallen und in dem unterirdischen Kerker von Bötzow gefangengesetzt worden, den Hintergrund abgab, auf dem sich die Leidensgeschichte des freierfundenen Strausberger Bürgermeisters Thomas Wins aufbaut, der in seiner Person und in seinem Schicksal das Schicksal des von der brutalen Willkür der Schloßgesessenen mißhandelten Bürgertums verkörpert und zugleich die Nemesis, die im Augenblick des höchsten Triumphes (Schluß des zweiten Aktes) den Verkörperer dieser Willkür — Dietrich Quitzow — ereilt. Denn die Unfähigkeit Dietrichs, den ungeheuren Vorteil, den in diesem Moment die politische Konstellation, seine kühnsten, ehrgeizigsten Träume erfüllend, ihm in die Hände gespielt hat, mit weitschauendem staatsmännischem Blick auszunutzen und klug des den König mattsetzenden Schachzugs sicher, den Bauern zu opfern ist es ja, die den kaum geschlossenen Bund der Landsässigen gegen den Fremden zersprengt und dem Fremden die Tore der Städte und die Herzen der Bürger öffnet. Gegen den Stil und die Tonart — die allzu lärmende —, die der Verkörperer jener Nemesis in diesem Augenblick nicht nur, sondern

von seinem ersten Auftreten im ersten Akt an anschlägt, mag begründetes Bedenken laut werden; was innerlich jedoch an dramatischer Wucht erreicht ist durch die Führung der Handlung auf diesen Konfliktspunkt, in dem die Schicksalslinien eines Volkes und eines einzelnen sich treffen und scheiden, ist nicht minder bewundernswert, als die äußere Zusammenlegung von weit auseinanderliegenden Ereignissen in eine geschlossene Gegenwart.

Wer die Reihe der Wildenbruchschen Dramen von „Harold" bis zum „Deutschen König" durchmustert und die eigentlichen Triebkeime der in ihnen handelnden Menschen sich klarmacht, kann nicht einen Augenblick in Zweifel sein, daß dieses erste Hohenzollerndrama zunächst nicht um des Nürnberger Burggrafen, sondern um des märkischen Schloßgesessenen willen geschrieben wurde, werden mußte. Den einzelnen, die ihrer Zeit, ihrer Umgebung unterliegen, weil sie aus dem Übermaß persönlichen Kraftgefühls und daraus geborenen Herrscherwillens die Fähigkeit verloren haben, die ethischen und materiellen Widerstände, denen sie bei der Durchsetzung ihrer Persönlichkeit begegnen, richtig abzuschätzen, hat immer sein Herz gehört, mit ihren Augen hat er gesehen, in ihren klopfenden Pulsen den eigenen stürmischen Herzschlag gefühlt. Das Louis-Ferdinands-Blut fordert in der Dichtung sein Recht.

Aber die Dominante ist und bleibt gleichwohl immer auch für diesen Hohenzollernenkel der unter Bismarck, und Kaiser Wilhelm I. politisch denken und handeln gelernt hat, das persönliche Verantwortungsgefühl grade des zur Führung Berufenen, das dem Gemeinwohl freudig und ohne Wimpernzucken sich unterordnet, dieses Verantwortlichkeitsgefühl, das er fast lückenlos in der Geschichte seines Hauses und damit seines Volkes verkörpert sieht, in den Männern, die den brandenburgisch-preußischen Staat gebaut haben. Und darum ist, trotz der menschlich persönlichen Sympathien für den Unterlegenen auch in diesem ersten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte geschöpften Drama, der Mittel- und Richtpunkt der Handlung der Hohenzoller. Es ist ein Bekenntnis zu dem Geschlecht, nicht weil er selber ihres Blutes ist, noch weniger, weil die Herrschergewalt in ihren Händen liegt, sondern weil die Lehren der Geschichte und persönliche Lebenserfahrungen in ihm den Glauben und die Überzeugung geweckt und gefestigt haben, daß die Fürsten dieses

Hauses die erste und höchste Pflicht eines Herrschers, das von den Vätern Ererbte täglich durch eigene strenge Arbeit zu erwerben, wie die Glieder einer Ordensgemeinschaft üben. Diese Überzeugung mußte ihn zum Dichter der Hohenzollern machen, und keine Gunst oder Ungunst von oben, keine Verkennung seiner Beweggründe durch politische oder literarische Antipoden haben ihn in dieser Meinung beirren oder erschüttern können, auf so starke Proben sie auch nach beiden Seiten in kommenden Jahren gestellt werden sollte.

Das Trauerjahr 1888, das so dunkel begonnen, ging unter hoffnungsfrohen Vorzeichen zu Ende. „Wir feiern ein friedlich schönes, glückliches Weihnachtsfest," heißt es im Tagebuch, „und sitzen heute am Silvesterabend mit dem herrlichen Gefühl ganz still in unserem lieben, lieben Hause, daß es dies Jahr bergauf gegangen ist in jeder Beziehung."

Was im innersten Herzen an Hoffnungen und vielleicht auch an Sorgen kommender Zeiten leise singen mochte, klingt an in Versen, die den im vergangenen Jahr in jeder Hinsicht schwergeprüften Freunden Ernst von Bergmann und Frau zum Silvester gewidmet sind:

Der Riegel rückt, es öffnet sich die Pforte,
Das neue Jahr zieht durch die Nacht einher.
Noch schweigt sein Blick, sein Mund hat keine Worte
Und seine Hände sind noch tatenleer.

Noch hängt Geheimnis über seinen Brauen
Und Rätsel birgt die Züge des Gesichts —
Und solchem Dunkel soll'n wir uns vertrauen,
Bedürftige Geschöpfe wir des Lichts?

Ja, es muß sein, und ob des Menschen Leben
An jedem Abend sich in Nacht verliert,
So kennen wir die Kraft, die uns gegeben,
Die täglich wieder uns zum Lichte führt.

Wir greifen nicht nach Hoffen und Gelingen,
Mit Bettlers Händen unbewußt und blind,
Wir kennen das, was wir zum Einsatz bringen,
Das sind wir selbst, und der ist, was wir sind.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Der tiefen Trauer wegen hatte der junge Kaiser bisher noch keiner Vorstellung der „Quitzows“ beigewohnt. Und auch der königliche Gnadenbeweis, der elf Tage nach der Uraufführung durch Verleihung des hohenzollernschen Hausordens erfolgte, war nicht eigentlich der persönlichen Initiative des Herrschers, sondern vielmehr einer Anregung des Kultusministers von Goßler beim Reichskanzler zu danken gewesen. Dagegen kam es in den ersten Tagen des neuen Jahres zu einer Aussprache zwischen König und Dichter, in der, wie es schien, für die Zukunft bedeutungs- und hoffnungsvolle Töne angeschlagen wurden. „Soeben,“ schreibt Wildenbruch am 4. Januar 1889 an Stange, „nachmittags $^1/_2 4$ komme ich aus dem Opernhause, wo ich von 12 Uhr mittags bis jetzt unmittelbar hinter dem Kaiser sitzend, die Aufführung der ‚Quitzows‘ angesehen habe.

Der Kaiser, wie in früheren Zeiten Prinz Wilhelm, äußerst gütig und gnädig zu mir, amüsierte sich während der drolligen Teile des Stückes so, daß er sich vor Lachen schüttelte, und dabei sah er sich jedesmal mit einem so lieben Gesichte zu mir um, daß mir das Herz im Leibe lachte. Mehrmals in jedem Akte reichte er mir die Hand und nickte mir ‚das ist gut‘ — und auch nach der Ansprache Dietrichs an die Kanone nickte er mir in dieser Art zu. Nachdem am Schlusse der Vorhang gefallen war, saß er einige Augenblicke, wie mir schien, tief ergriffen, stumm. Dann erhob er sich, reichte mir die Rechte und sagte: ‚Lieber Wildenbruch, solche Stücke können wir heutigen Tages brauchen; ich danke Ihnen, daß Sie mir meine Aufgabe erleichtern‘ ... Urteilen Sie, lieber Freund, welches Gefühl mich bei solchen Worten erfüllte!“

Daß in diesem Augenblick der Dichter aus den kaiserlichen Worten nur die Güte und den Gleichklang heraushörte, ist nur zu begreiflich. Daß in dieser Form der Zustimmung aber zugleich auch die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit, von grundsätzlichen Meinungsverschiedenheiten über die letzten Ziele der Kunst sich ankündigte, ist für den, der beide Charaktere kennt, hiernach nicht mehr zweifelhaft.

Noch unmittelbar unter dem Eindruck von des alten Kaisers Heimgang hatte Wildenbruch an Berthold Litzmann in Jena geschrieben: „Jetzt, da das Weltenschicksal mit so düsterem Auge auf Deutschland niederblickt, ist mir dieses mein Werk [die Quitzows] tiefer und tiefer

ins Herz gewachsen. Ich empfinde es als ein Geschenk, das ich meinem Volke zu machen habe, ein Geschenk, zu dessen Empfängnis die Herzen durch den Schmerz, den großen Heilbringer für das deutsche Gemüt aufgeackert sind. Wenn Gott mir Kraft verleiht, gedenke ich an dieses erste Hohenzollernstück noch eine Reihe anderer zu fügen, in denen ich dies mächtige Geschlecht zum Mittelpunkt setze, und seit ich diesen Plan gefaßt, bin ich merkwürdig ruhig und fest geworden. Es sollen keine Werke für die Literatur werden, und darum werde ich nicht danach fragen, was die literarische Beurteilung dazu sagt."

Als er diese Zeilen schrieb, lag schon seit einem Monat das neue Werk, dessen er hier andeutend gedenkt, vollendet auf seinem Schreibtisch. Bereits am 21. Februar hatte er es dem engsten Freundeskreise (Bergmanns, Diltheys, Jähns, Dr. Wessely) vorgelesen und unter der Haustür hatten die Hörer sich getrennt mit den Worten: „Der Wildenbruch ist ein ganzer Kerl." Das galt dem Dichter des „Generalfeldoberst", des zweiten Hohenzollerndramas. Wie sehr aber grade dieses Werk nach der Vollendung von seinem Urheber den ganzen Mann fordern würde, davon konnte an jenem Vorfrühlingsabend niemand etwas ahnen.

Schon vor der letzten durchgreifenden Änderung an den „Quitzows" war er „mit vollen Segeln in den neuen großen dramatischen Stoff gefahren" und hatte sich nur widerwillig dazu verstanden, „die neue Fahrt zu unterbrechen, damit das alte Schiff ganz seetüchtig gemacht würde". Denn er schrieb „mit einer Freudigkeit des Herzens, wie kaum vorher oder nachher". „Mir für meine Person," heißt es unter der Arbeit in einem Brief an Stange, „ist das Stück ... lieber als die ‚Quitzows' und ich fühle, daß der Hauptheld desselben eine Gestalt ist, wie ich noch keine zustande gebracht habe." Und man begreift diese Liebe nur zu gut, denn wenn der Held dieser Tragödie, die er nachmals selbst „die Tragödie des Optimismus" genannt hat, vielleicht unter den Gestalten Wildenbruchs nicht so sehr einen neuen Typus darstellt, wie der Dichter wähnte, so ist sie, wie keine seiner früheren, geboren aus der persönlichsten Gefühls- und Anschauungswelt des Dichters, ist seines Blutes und auch infolgedessen seines Schicksals. Denn das, woran Johann Georg Markgraf von Brandenburg-Jägerndorf, der

Generalfeldoberst der schlesischen Stände, scheitert, ist, „daß er in den Irrtum der großen Menschennatur verfällt, die Menschen und Dinge nach dem Maße ihrer eigenen Größe, nicht nach dem gemeinen Zuschnitt der Wirklichkeit zu beurteilen, daß er Tatendrang, Weite der Anschauung, Glauben und Vertrauen, die ihn erfüllen, auf die Menschen seiner Umgebung überträgt und zu spät erkennt, daß diese Gefäße für einen so großen Inhalt nicht genügen". Das aber, wodurch er am letzten Ende doch sterbend siegt, ist des Dichters eigene Kraft und Fähigkeit: durch alle Irrtümer, Enttäuschungen und Fehlschläge sich selbst in die Schatten des Todes triumphierend „den Glauben an die Unsterblichkeit einer großen Sache" zu retten.

Er war glücklich, einen solchen Menschen nach seinem Herzen nicht nur als Mittelpunkt einer tragischen Verwicklung, umbrandet von einer Flut für Deutschlands und Preußens Schicksal bedeutsamer und verhängnisvoller Begebenheiten, gefunden zu haben, sondern glücklich vor allem, daß seine die Wirrnisse des Dreißigjährigen Krieges, des Glaubenskrieges ohne Glauben, durchforschenden Augen als einzige Gestalt, die selbstlos, fromm und tapfer ein großes nationales, auf die Zukunft weisendes Ziel im Auge hält, einen Hohenzollern entdeckten, der wie ein Wegbereiter für die aufwärts führende Bahn des Geschlechts, die nach dem großen Kriege einsetzt, erschien.

Und während er seinen Helden durch das tiefste Grauen und das hoffnungslose Elend deutscher Schwäche und Schmach seinen Todesweg schreiten ließ, ward er ihm nicht nur zu einer Verkörperung der staatsbauenden Kräfte seines Geschlechts, sondern zugleich zu einem tröstenden Symbol des eigenen unerschütterlichen Glaubens an die Zukunft, an den Sieg des großen nationalen Gedankens zum Trotz den Mächten, die im zweiten Jahrzehnt nach der Gründung des Reiches sich wie düstere Gewitterwolken am Horizont zusammenzuziehen begannen. Seit Kaiser Wilhelm heimgegangen, ruhte sein Auge zukunftsorgend auf Deutschland. Er witterte kommende Not und Gefahr aus dem Lager der Besiegten und der Neider. Ja schon in jenen zum 90. Geburtstag des alten Kaisers gedichteten Versen „Wir haben ihn noch!" ist diese Sorge mit gellem Warnungsruf zum erstenmal schrill erklungen:

Ein Wettergewölk kommt langsam und schwer
Aus Schluchten und Tiefen des Wasgenwalds;
Sturmvögel flattern darunter her,
Es steigt und es wächst und den Himmel umkrallt's.
Auf den Flügeln der Nacht, so rollt es herbei,
Es schreitet und wandelt und stürmt seinen Lauf.
Die Lüfte zerreißt ein gellender Schrei:
„Deutschland, wach' auf!"
— — — — — — — — — — — — — — — — —
„Deutschland, wach' auf, es naht die Not,
An deine Tore pochet der Tod!" —
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Wendet die Augen, lauschet nach Osten;
Hört ihr es scharren an Schwelle und Pfosten?
Hört ihr es heulen? Hört ihr es kratzen
Mit schäumendem Rachen, mit reißenden Tatzen?
„Deutschland, birg deine junge Brut,
Die Wölfe des Ostens lechzen nach Blut!"
— — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Der Himmel lodert in roter Glut,
Viel tausend Sterne am Himmel stehn,
Ein jeder Stern ist ein Auge voll Wut.
Viel tausend Augen herniedersehn.
Sie lauern stumm, wie der Zeiger rückt,
Wie der Glockenhammer sich hebt zum Schlag,
Daß er künde die Stunde, die sie entzückt,
Deutschlands Sterbestunde und letzten Tag.
Und es geht ein Flüstern heiser und leise
Von hüben nach drüben und rings im Kreise,
Da wird gesonnen, da wird beraten,
Da wird gesponnen am blutigen Taten. —
Wo ist der Helfer dem deutschen Land,
Sucht um und umher — Niemand! — Niemand!

Und ein Jahr, nachdem der Retter, von dem es damals an jenem 22. März 1887 noch jubelnd geheißen „Wir haben ihn noch!" ins Grab gesunken, wenige Wochen nach der Vollendung des „Generalfeldoberst", im März 1889, klingt dieselbe ernste Sorge in den Versen „Deutschland und die Welt":

Wenn ich an Deutschland denke,
Tut mir die Seele weh,
Weil ich ringsher um Deutschland
Die vielen Feinde seh.

Mir ist zur Nacht die Ruhe
Des Schlafes dann verstört,
Weil stets mein Ohr das Flüstern
Und böse Raunen hört,

Mit dem sie sich bereden
Zu Anschlag und zu Rat.
Um Deutschland zu verderben
Durch eine schwere Tat.

Aus solchen schweren Zukunftsgedanken erwuchs das zweite Hohenzollerndrama; nicht, wie das erste, eine Verherrlichung der ersten bedeutenden Gestalt und der ersten geschichtlich bedeutsamen Tat des Geschlechts, sondern ein Mene Tekel für Fürst und Volk, kommender Zeiten Verantwortung und Not im Spiegel der Vergangenheit mit eindringlicher Warnung einem glücklichen, sicheren Geschlecht von Erben vor die Seele stellend. Wie wird es sein mit dir, Preußen und Deutschland, wenn der Feind dich wieder ungerüstet trifft, ungerüstet an Leib und Seele, und wenn das Schwert des Führers in schwachen, willenlosen Händen liegt, und wenn der Rechte, der will und kann, abseits stehn und sich im Kampf mit Verständnislosigkeit und Stumpfsinn innerlich verbluten muß? „Deutschland, sei wach!"

„Der Dreißigjährige Krieg," schreibt er nachmals selbst in dem Vorwort zur Weimarer Aufführung 1901, „das ist die Signatur des Stückes, dessen Handlung mit den Zeitumständen beginnt, die den furchtbaren, durch drei Jahrzehnte fortgesetzten Selbstmord der deutschen Nation einleiteten und mit der Katastrophe am Weißen Berge schließt ... Auf beiden Seiten sammelt man sich; statt des einstigen Fehdeschreis ‚hie Welf, hie Waiblingen' rollt ein neuer, schrecklicherer, blutdürstigerer Parteiruf durch die Lande ‚hie Katholik, hie Protestant'. Kaiser Mathias stirbt, und aus dem Abgrund der Dinge, die sich vorbereiten, taucht ein Gesicht auf, mit bleiernen, unbeweglichen, von der groben Faust des Fanatismus behauenen Zügen, ein Verhängnismensch,

Ferdinand II., der neue Kaiser aus dem Hause Habsburg, der schreckliche Nand'l, wie ihn der ohnmächtige Hohn seiner protestantischen Gegner nannte. Gegenüber dieser eisernen, aus der Menschenfabrik der Jesuiten wie eine Flasche hervorgegangenen Gestalt, in welche die Jesuiten ihre Sinnesart hineingefüllt ... steht der Protestantismus, das heißt ein zerfahrener, von innerem Hader zerfleischter, von keinem gemeinsamen Gedanken geordneter, kaum zu einer äußeren Ordnung zu bringender Haufen. Lutheraner toben wider Reformierte, Reformierte antworten, manierlicher, aber nicht weniger bitter ... Auf dem Throne Brandenburgs sitzt ein Schwächling, Kurfürst Georg Wilhelm ... ein unseliger Schwanker, der immer zwischen zwei Feuern geht, seiner Mutter, der alten fanatischen, lutherisch gebliebenen Kurfürstin-Witwe Anna, auf der einen, und seinem allmächtigen Minister, dem katholischen, zweideutigen Grafen Adam Schwarzenberg, auf der anderen Seite ..."

„Unter diese so beschaffenen Menschen tritt der Held des Stückes, der Markgraf von Brandenburg-Jägerndorf, Johann Georg, der überlebende jüngere Bruder des verstorbenen Kurfürsten Johann Sigismund, der Generalfeldoberst, der diesen Titel daher hat, daß die schlesischen Stände ihm die Führung der von ihnen aufgestellten Truppen anvertraut, ihn zum Generalfeldoberst ihrer Armada gemacht haben. Unter all diesen Kirchturmpolitikern der einzige, der die ungeheuere, ganz Deutschland überschattende Gefahr erkennt, unter all diesen Hetzern der einzige, der den Protestanten Einigkeit und Versöhnung predigt, ist er nach Berlin gekommen, ein ehrlicher, frommer, selbstloser Mann, um Pate zu stehen bei Georg Wilhelms eben geborenem Sohne ... in dem die Welt dermaleinst einen großen Kurfürsten erkennen wird. Aber daneben hat ihn noch etwas anderes nach Berlin geführt: die Böhmen wollen von dem katholischen Ferdinand nichts wissen, einen anderen wollen sie zum König, Friedrich, den Kurfürsten von der Pfalz. Und einen anderen will Johann Georg ebenfalls zum König haben, aber nicht den Pfalzgrafen, denn den kennt er:

Ein Mann soll unter der Krone sitzen,
Was kann uns ein Kartenkönig nützen!

Auf einen dritten hat er die Augen gerichtet, auf ... den Sohn seines Bruders, auf Georg Wilhelm, dem er die Krone Böhmens und Schlesiens

anbietet, weil er ihn für Blut von seinem Blute hält ... Und eben dieser Neffe ist es, an dem er Schiffbruch leiden soll: eben dieses Berlin, von dem er geträumt hatte:

Deutschland ist nicht mehr in Wien,
Deutschland ist in Berlin.

erhebt sich in Gestalt eines brüllenden Pöbels gegen ihn, den ‚reformierten Ahitophel', und nötigt ihn unter Leibes- und Lebensgefahr zu entfliehen. Die Tragödie sperrt den Rachen auf, und der Held sinkt langsam, aber unwiederbringlich. Ein Zurück gibt es nicht mehr, also heißt es vorwärts. Vorwärts aber bedeutet hinunter. Hat er bis dahin geglaubt, sich die menschlichen Werkzeuge zur Verwirklichung seiner großen Pläne wählen zu können, so nötigt ihm von nun an das Schicksal die Persönlichkeiten auf, mit denen er sich verbünden muß ... Er verachtet die böhmischen Landesdirektoren, dennoch werden es seine Alliierten; er verachtet Friedrich von der Pfalz, dennoch willigt er ein, ihn zum Könige von Böhmen zu machen. Und indem er sich, aus Rücksicht auf die politischen Verhältnisse, gegen die innerste Stimme seines Bewußtseins, zu diesem Schritte entschließt, pflückt er sich vom Schicksalsbaume die tödliche Frucht, die man tragisches Verhängnis nennt, deren Genuß zum Untergange führt."

So sah der Dichter seinen Helden und sein Schicksal, und es dünkte ihn tragisch im höchsten Sinne, nicht nur um des Mannes willen, sondern auch um der Sache willen, die er verficht. Wenn er aber in diesem Kampf um politische und nationale Güter in der Gestalt der Kurfürstin Elisabeth von der Pfalz, König Jakobs von England Tochter, der ehrgeizigen und herrschsüchtigen Gemahlin des unbedeutenden, schwachen und eiteln Winterkönigs, dem Helden, zur Verschärfung und Vertiefung des tragischen Konfliktes, eine Frau gegenüberstellte, die nur in Worten fürstlich, in Wahrheit unfähig, eine große Sache um ihrer selbst willen zu wollen, am letzten Ende nur aus persönlicher Eitelkeit handelt, so schuf er dadurch, übrigens im Einklang mit der geschichtlichen Überlieferung, ein für die Herbeiführung der letzten Katastrophe in der Seele des Helden dramatisch sehr wirksames Motiv. Der Glaube an die Seelengröße dieser Frau ist der letzte Irrstern seines Lebens

gewesen. In dem Augenblick, da er von diesem Wahn frei wird und sich zugleich der unerbittlichen Tragik seines Einzelschicksals bewußt wird, erkennt, „daß das heldenhafteste Ringen des Einzelmenschen unter dem eisernen Gange der Zeit erliegen muß, wenn dieser einzelne es sich beikommen läßt, die Welt so anzuschauen, wie er sie möchte, statt so, wie sie ist", wird er an der Schwelle des Todes wieder frei für die große Idee seines Lebens, die er dem kommenden Geschlecht als Erbe vermacht:

Du mein Erdenanteil und Recht,
Hohenzollern, du mein Geschlecht,
Dir meine Seele vermach' ich hier!
Dir mein Denken, Sehnen und Lieben,
Diese heilige Herzensnot,
Die mich heut in den Tod
Für die heilige Sache getrieben!
Hier das Erbteil, das ich dir lasse,
Das ich mit glaubender Seele umfasse:
Deutschland, Deutschland, Deutschland.

Die „Quitzows" waren ein erster Vorstoß auf ein neues Stoffgebiet gewesen. Seit ihm unter der Arbeit daran der Gedanke gekommen, an dieses erste Hohenzollernstück noch eine Reihe anderer zu fügen, in der er „dieses mächtige Geschlecht zum Mittelpunkt setzte", war er aber auch zu der Überzeugung gelangt, daß dieser Plan in den herkömmlichen Formen des historischen Dramas, die bisher ja auch für ihn die maßgebenden gewesen waren, sich nicht werde bewältigen lassen, daß dieser neue Stoff einen neuen Stil erfordere; einen Stil, der einmal eine freiere Bewegung innerhalb der unverrückbaren Grundmauern des dramatischen Aufbaues gestattete, eine lockerere Verknüpfung des inneren und äußeren Zusammenhanges der einzelnen Begebenheiten, eine ausgiebigere Verwendung von lediglich oder doch vorwiegend farbengebenden Elementen, und daneben in den sprachlichen Ausdrucksmitteln eine neue, stark leuchtende Grundfarbe, die im Rhythmus nicht minder wie im Satzbau und der Wortwahl auf die Sinne auch der Ungeschulten den Eindruck eines für den Körper der Begebenheiten wie die Seele der Handelnden von der Natur selbst geschaffenen Gewandes machen sollten.

Während er in den „Quitzows“ noch Shakespeares Vorbild folgend und seinem eigenen bisherigen Brauch („Väter und Söhne“, „Fürst von Verona“, „Das neue Gebot“) entsprechend, durch den Wechsel von gebundener und ungebundener Rede die Abstimmung der Töne der heroisch-pathetischen Haupthandlung und der bürgerlich-realistischen Nebenhandlung zu erzielen versucht hatte, glaubte er den für jede dieser beiden gleich ausdrucks- und abwechslungsreichen Stil jetzt in dem „deutschen Vers“ gefunden zu haben, für den ihm als erfolgreiches Vorbild offenbar „Wallensteins Lager“ vorschwebte, ohne daß dieses Vorbild doch mehr als Anreger gewesen wäre. Denn dieser „deutsche Vers“ ist unter den Händen Wildenbruchs ein ungleich modulationsfähigeres Instrument geworden. Und er durfte sich sagen, daß er wenigstens für die Menschen dieser Epoche kaum einen glücklicheren, alle geschichtlich-typischen und geschichtlich-individuellen Stimmungs- und Ausdruckswerte stärker herausholenden Stil hätte finden können. Und wenn für den bleibenden literarischen Wert des Dramas der grundsätzliche Standpunkt des Dichters, nicht für „die Literatur“ zu schreiben, verhängnisvoll geworden, insofern er ihn verhinderte, an das groß gedachte und auf den Höhepunkten der Handlung zu gewaltiger dramatischer Wucht herausgearbeitete Werk die zum Letzten und Größten durchdringende Hand anzulegen, es wird immer nicht nur um seines ideellen Gehaltes willen einen Ehrenplatz in der dramatischen Literatur und — unter gewissen, später noch zu berührenden Bedingungen — vor allem auf der Bühne behaupten, richtiger erwerben. Die Pagenszenen im Eingang des ersten Aktes, um nur eines herauszuheben, nach Wildenbruchs Art konstruktiv eine ausgezeichnete Arbeit, sind, allein szenisch und rein dichterisch gewertet, von einem Reiz und einer lachenden Schönheit, die immer wieder zur Aufführung locken müßten, auch wenn nicht aus diesem heiteren Eingangsakkord ein so starkes, ernstes, aus dichterischer Kraft und glühender, selbstloser Vaterlandsliebe geborenes Drama herauswüchse.

Alles in allem ein Werk, von dem der Dichter bei seinen Zeitgenossen, die den „Quitzows“ zugejubelt hatten, ein freudiges Echo erwarten konnte, und auf das er grade diesmal um so mehr rechnen mußte, als die Art, wie dieses zweite Hohenzollerndrama von den an erster Stelle

Berufenen aufgenommen wurde, ihm die Frische und Freudigkeit zum Beharren auf der eingeschlagenen Bahn gewähren sollte.

Aber es stand in den Sternen geschrieben, daß das dritte Hohenzollerndrama — „Der neue Herr" —, das, als das zweite seine erste Fahrt in die Welt antrat, bereits fast vollendet war, auch das letzte bleiben sollte, weil der Ruf „Hohenzollern, ich rufe dich!", der von der ersten bis zur letzten Zeile des Dramas bittend und mahnend hinter jedem Wort steht, von einem nicht verstanden wurde, weil das Trauerspiel im deutschen Vers „Der Generalfeldoberst" und sein Schicksal für seinen Urheber selbst den ersten Akt einer Tragödie bedeutet, die erst mit dem Tage, da er am 15. Januar 1909 die Augen zum letzten Schlummer schloß, enden sollte. Das Wort klingt hart, es ist aber Wahrheit. Und diese Wahrheit ist keine Anklage. Wohl aber eine Klage über das tragische Verhängnis, das seit Lessings Tagen über der deutschen Dichtung in Preußen gewaltet hat.

Im Frühling 1889 hatte Wildenbruch den „Generalfeldoberst" dem Deutschen Theater übergeben, das damals noch unter l'Arronges Leitung stand und das grade in jüngster Zeit durch die Aufführungen des „Götz von Berlichingen", der „Jüdin von Toledo" und „Heinrich IV." seinen Willen und seine Kraft, das große historische Drama zu pflegen, bewiesen hatte. Ein Schritt, der nach dem großen Erfolg der „Quitzows" am Kgl. Schauspielhause in Berlin Aufsehen und bei dem Leiter der Hofbühne entschiedenes Mißbehagen erregte. Eine Verstimmung, die jedoch Wildenbruch mit dem Hinweis darauf, daß ein Drama, „in welchem die Hauptfigur, ein nächster Angehöriger des Hohenzollernhauses, als Rebell gegen Habsburg auf der Bühne erschossen wird", sich für die Aufführung auf der königlichen Bühne nicht eigene, glücklich beseitigt zu haben glaubte.

Daß aber Bedenken gegen eine Aufführung des Dramas an einer Privatbühne bestehen, und daß etwa die nach der Kabinettsorder vom 20. April 1844 für „theatralische Vorstellungen von Stücken, in welchen verstorbene Mitglieder des königlichen Hauses die Szene betreten", erforderliche ausdrückliche Genehmigung des Königs in diesem Falle versagt werden könne, hielt er bei der bisherigen Stellung des Kaisers zu seinem Schaffen für völlig ausgeschlossen. Und derselben Ansicht

schien auch der Minister des königlichen Hauses von Wedell zu sein, der, von dem Wunsch geleitet, das Drama doch noch in letzter Stunde für die königliche Bühne zu erwerben, sich im Mai an den Dichter gewandt und ihn unter dem Hinweis, wie schmerzlich die Aufführung an einer anderen Bühne „alle diejenigen berühren würde, die sich für das Gedeihen der königlichen Bühne interessieren", gebeten hatte, noch einmal die Möglichkeit einer Aufführung am Schauspielhause ernstlich zu erwägen. Er selbst könne, ohne das Stück zu kennen, natürlich nicht darüber urteilen. „Allein, ich möchte glauben, daß die Zeit von 1620 so weit hinter uns liegt, daß Äußerungen damals lebender Personen schon ziemlich stark sein können, ohne die Kreise unserer heutigen Politik zu stören."

So erschien das Gesuch um die Erteilung der königlichen Erlaubnis zur Aufführung des Stückes an einer Privatbühne, das ja nicht zu umgehen war, als reine Formsache, und zuversichtlich und sorglos wurden im Herbst 1889 die Vorbereitungen für die Aufführung am Deutschen Theater getroffen, als am 11. Oktober plötzlich aus dem Bureau des Theaters die Kunde kam: die Aufführung des Dramas sei beanstandet, eine endgültige Entscheidung zwar noch nicht gefallen, aber ein Verbot so gut wie sicher „wegen Unfreundlichkeiten gegen Österreich". Eine sofortige persönliche Anfrage bei der Zensurbehörde bestätigte diese Nachricht, mit dem Zusatz, daß die Versagung aus der eigensten Initiative des Kaisers hervorginge, daß aber einstweilen die Sache noch beim Reichskanzler liege, den der Kaiser zur Äußerung aufgefordert habe, ob nicht aus politischen Rücksichten ein Verbot des Stückes überhaupt, wenn nicht notwendig, so doch erwünscht sei.

Noch am selben Tage wandte sich Wildenbruch, der zuerst die Nachricht von dem Verbot als einen schlechten Scherz aufgenommen hatte, jetzt aber den Ernst der Lage nicht mehr verkennen konnte, in einem Immediatgesuch an den Kaiser, in dem er sich in dieser Angelegenheit, „deren Ausgang und Entscheidung für sein gegenwärtiges und zukünftiges Leben von entscheidender Bedeutung" sei, im „Vertrauen auf die seitens Eurer Majestät mir so vielfach erwiesene Gnade und Huld, im Vertrauen darauf, daß Eurer Majestät bekannt ist, aus welcher

Gesinnung mein gesamtes Dichten und Schaffen hervorgeht", ein gnädiges Gehör erbat, um die allerhöchsten Bedenken, wenn irgend möglich, zu zerstreuen. Ausgehend von einer Skizze der Handlung suchte er darzutun, daß seiner Ansicht und Absicht nach von „Unfreundlichkeiten" gegen das Haus Habsburg — von einigen, vielleicht etwas zu starken Ausdrücken, die aber auch doch nur auf das Österreich von 1620 gingen, abgesehen — nicht die Rede sein könne, erklärte sich aber gleichzeitig „jeden Augenblick bereit", für die Aufführung derartige bedenkenerregende Ausdrücke zu streichen; unter dem Hinweis, daß er, eben dieser Bedenken wegen, sein Drama nicht der königlichen, sondern einer Privatbühne eingereicht habe. Mit ganz besonderem Nachdruck aber betonte er, was das Schicksal dieses Dramas für sein zukünftiges Schaffen bedeute. Von dem Ausgang hänge für ihn „die Entscheidung darüber ab", ob er „den Weg weitergehen könne und solle", den er sich vorgezeichnet, nämlich „eine Reihe von Dramen zu schaffen, in denen ich das Wachsen und Werden des preußischen Staates am Hause Hohenzollern und in Verbindung mit demselben zu schildern gedenke. Die ‚Quitzows' waren der erste Schritt auf diesem Wege; der ‚Generalfeldoberst' sollte der zweite sein, ein neues Stück in dieser Richtung habe ich unter der Feder. Ein Verbot dieses Stückes wäre daher ein furchtbarer Schlag für mich, ein Riß in alle meine Hoffnungen und Pläne! Wenn jemals die Zeit da war, Hohenzollern der großen dramatischen Dichtung zu erobern, so ist sie jetzt; wenn jemals eines Dichters innerste Natur ihn zu dieser Aufgabe berief, so bin ich es — diesem Dichter, den Eure Majestät kennen, dessen Werke nur eine Aufgabe vor Augen sehen, dem Vaterland zu dienen, und ihm zu sagen, was es an Hohenzollern besitzt, werden Eure gnadenreiche Majestät nicht das Werk mühevoller Arbeit vernichten wollen".

Während diese Fragen noch der Entschließung entgegenreiften, tat sich unvermutet eine Tür auf, durch die der Schimmer einer Hoffnung fiel. Bismarck griff ein.

Noch am Abend des 11. Oktober hatte Wildenbruch an Herbert Bismarck geschrieben und ihm sein Herz ausgeschüttet. Vermutlich daraufhin ließ der Reichskanzler, der ja durch die aus dem kaiserlichen Zivilkabinett schon am 30. September an ihn ergangene Aufforderung zur

Meinungsäußerung amtlich mit der Sache befaßt war, ihn am 12. Oktober durch den Direktor Hellwig auf den folgenden Nachmittag zu sich bescheiden.

Über die Unterredung, die dann an jenem Nachmittag des 13. Oktober in den Räumen des ehemals Radziwillschen Palais stattfand, aus dem ihm ja aus frühen Kindertagen so etwas wie Heimatluft entgegenwehte, hat Wildenbruch selbst bald nach den Ereignissen eine Aufzeichnung leider nur begonnen, die aber, auch fragmentarisch wie sie geblieben, in ihrer wundervollen, das Große und das Kleine lebendig wiedergebenden Anschaulichkeit die Individualitäten der beiden Männer erschließt und dem Leser den ganzen tiefen, heiligen Ernst dieser Schicksalsstunde im Leben des Dichters in die Seele gräbt. Zum ersten- und zum letztenmal stand er dem Größten seiner Zeit nicht nur Auge in Auge gegenüber, sondern durfte dem gewaltigen Tatmenschen von dem, was seine Seele erfüllte, sprechen, durfte in den Augen des Mannes, der ihm seit Jünglingstagen Symbol und unerschöpflicher Quell vaterländischer Kraft und Freudigkeit gewesen, antwortendes Vertrauen lesen, durfte aus seinem Munde vernehmen, wie ernst jener seine Lebensarbeit, als zu gemeinsamen Zielen strebend, würdigte.

Unter diesem Eindruck trat fast der besondere Anlaß, der ihn hergeführt hatte, zurück. Und doch fand er auch hier volles Verständnis. Bismarck kannte das Werk, um das es sich handelte, aus eigener Lektüre noch nicht, hatte vielleicht noch nicht einmal auf die im Amt zu seiner Orientierung ausgezogenen „bedenklichen" Stellen einen Blick geworfen. Aber er hatte ein rein menschliches Verständnis für die verzweifelte Lage des vaterländischen Dichters, dem ein Machtgebot plötzlich das Wort abschnitt: „Ich höre immer gern von Ihnen. Sie sind der einzige auf Ihrem Gebiete. Wenn ich früher Shakespeare gelesen habe, habe ich immer bedauert, daß unsere Geschichte nicht auch so behandelt worden ist, die doch ebenso vornehm und vielleicht die vornehmste von allen ist." Und er hatte den Wunsch, diesem Mann und seinem Werk zu seinem Recht zu helfen. Die Zeit, in die der Dichter gegriffen habe, sei ja freilich eine der unerfreulichsten, aber auf den bescheidenen Einwand Wildenbruchs, daß die Hauptbedenken, soviel er wisse, sich nicht dagegen richteten, sondern dagegen, „daß in dem Stück eine Tendenz

gegen Habsburg gefunden werden könnte", räumte ein lächelndes „in dem Poschingerschen Buche stehen ja auch Dinge, die nicht grade angenehm sind," die Besorgnis, er selbst könne diese Bedenken sich zu eigen machen, befreiend aus dem Wege. Freudig gehobenen Mutes, im Vertrauen auf einen glücklichen Ausgang, kehrte Wildenbruch zu seiner vor dem Reichskanzlerpalais in Sorge harrenden Frau zurück. Alles ist in besten Händen. „Der Fürst hat versprochen, das Drama, dessen Druck in den nächsten Tagen vollendet sein wird, in Friedrichsruh zu lesen, dann wird er sein Votum abgeben, und dann muß alles gut werden." Am 19. Oktober ward das erste Exemplar dem Fürsten überschickt, mit einem Brief, in dem der Dichter noch einmal die ihn bei diesem Werke leitenden Gedanken kurz entwickelte und vor allem darauf hinwies, daß es ja nur als Glied einer Reihe von Dramen gedacht sei, „welche in ihrem weiteren Verlaufe bessere Stunden unserer Geschichte behandeln sollen". Der Brief schloß mit einer „letzten tatsächlichen Mitteilung: In München, Stuttgart, in Dresden und Darmstadt und an den thüringischen Höfen werden meine ‚Quitzows' nicht gespielt, weil sie ‚zu preußisch' sind; in einem großen Teil der deutschen Presse werde ich als derjenige bezeichnet, der ‚das Preußentum in die deutsche Literatur einzuführen versucht'. Wird ein Stück, wie das vorliegende, für Berlin verboten, so ist es für die preußischen Bühnen halbtot, für Deutschland ganz tot; ein Hohn- und Triumphgeschrei wird sich erheben, und die Freunde Deutschlands würden es nicht sein, von denen dieses Geschrei ausgeht." Einstweilen galt es nun, sich in Geduld fassen und den Dingen ihren Lauf lassen, schien doch günstiger Wind die Segel zu schwellen.

Um so erschütternder wirkte die Wendung, die etwa vier Wochen später eintrat. Was inzwischen im einzelnen hinter den Kulissen gespielt hat, entzieht sich der Kenntnis. Sicher ist nur, daß im November eine Botschaft aus Friedrichsruh eintraf, die darauf schließen läßt, daß Friktionen stattgefunden haben mußten. Offiziös ward dem Dichter eröffnet, man werde wohl in allernächster Zeit genötigt sein, ihm offiziell die Frage vorzulegen, ob es nicht im Interesse des Amtes, wie seines Dichterberufs liege, auf eine weitere Tätigkeit im Auswärtigen Amt zu verzichten. Man sei an maßgebender Stelle der Ansicht, „daß die Mög-

lichkeit zu Mißverständnissen, die das Stück bieten könnte, dadurch vermehrt würde, daß dasselbe von einem verfaßt sei, von dem man wisse, daß er dem Auswärtigen Amt angehöre. Es sei die Befürchtung ausgesprochen worden, daß das Publikum nicht genügend unterscheiden würde, wieviel an dem Werke der eigenen Persönlichkeit des Dichters und wie weit einer etwaigen Inspirierung von oben her zuzuschreiben sei".

Daß diese „Eröffnung" weder auf die unmittelbare Initiative des Kaisers, noch die des Kanzlers zurückzuführen ist, erscheint sowohl im Hinblick auf die beiden Charaktere, wie auf das, was folgte, ziemlich sicher. Vielmehr handelte es sich offenbar um eine Aktion von hinter den Kulissen die Fäden lenkenden Diis minorum gentium, die auf diese Weise sich um die allerhöchsten Interessen ein Verdienst zu erwerben glaubten. So faßte es auch zunächst Wildenbruch selbst, der kurz und bündig erwiderte: „Wenn der Fürst wünscht, daß ich gehe, so soll er mir das direkt sagen; ich habe nach meiner heiligen Überzeugung nie ein Wort geschrieben, was dem Auswärtigen Amt unbequem werden könnte, von selbst gehe ich nicht!" Worauf denn auch weiter nichts erfolgte! Immerhin verhehlte er sich nicht, daß, wenn einmal der Wind, wie es den Anschein hatte, aus dieser Richtung zu wehen beginne, er keinen Tag davor sicher sei, daß wirklich ernstlich die Grundlagen seiner Existenz erschüttert werden könnten. Und unter diesem Eindruck wandte er sich in einem langen Schreiben am 15. November an den Kultusminister von Goßler mit der Frage und Bitte, ob für den Fall, daß im Auswärtigen Amt über kurz oder lang für ihn keines Bleibens mehr sei, im Bereich des Kultusministeriums sich ihm eine Tätigkeit werde erschließen lassen. Ein Brief, der in seinem männlichen Stolz und seiner tiefen Bescheidenheit, in seinem Freimut und in seiner vornehmen Sachlichkeit nicht nur ein ergreifendes Zeugnis für den tragischen Konflikt, in den er gedrängt war, sondern überhaupt ein bleibendes Denkmal seiner adligen Persönlichkeit ist. Die übrigens in dem Erwiderungsschreiben Goßlers vom 21. November ebenso klug und vornehm gewürdigt wird. Inmitten des Grollens dieses Schranzengewitters schien sich aber nach anderer Richtung der Horizont zu erhellen. Es verlautete aus Friedrichsruh, der Fürst habe zwar mancherlei Ausstellungen zu machen, besonders „die Erneuerung alter religiöser Konflikte

auf der Bühne", und sei deshalb dagegen, das Stück den Hofbühnen freizugeben (wovon ja nie die Rede gewesen), habe aber kein Bedenken gegen die Aufführung auf Privatbühnen. Die zunächst von allerhöchster Stelle offiziell beanstandeten „Unfreundlichkeiten gegen Habsburg" schienen auch jetzt noch beim Reichskanzler keine ausschlaggebende Rolle zu spielen. Also aller Grund, auch jetzt noch auf einen guten Ausgang zu hoffen, um so mehr, da Herbert Bismarck dem inzwischen von seiner Orientreise heimgekehrten Kaiser über die Sache in diesem, die Zulassung befürwortenden Sinne, Vortrag gehalten hatte. Auch im Auswärtigen Amt freundlich-hoffnungsvolle Gesichter. „Die Sache steht gut." Aber „zwischen Lipp' und Kelchesrand"! Am 27. November erfolgt durch Herbert Bismarck persönlich der niederschmetternde Entscheid: der Kaiser hat das Stück für alle preußischen Hofbühnen und in Berlin auch für die Privatbühnen verboten. Daß Sie aus dem Amt treten, wünscht der Kaiser nicht, aber er empfiehlt Ihnen, künftig erfreulichere Zeiten aus der preußischen Geschichte für Ihre dramatischen Arbeiten zu wählen. —

Ungefähr gleichzeitig mit der öffentlichen Bekanntgabe dieses Verbots erschien die Buchausgabe des „Generalfeldoberst", und nun konnte sich auch die übrige Welt die Köpfe zerbrechen mit der Beantwortung der Frage: „Warum?" Daß die zuerst als Grund angegebenen „Unfreundlichkeiten gegen Habsburg" nicht, jedenfalls nicht mehr die Veranlassung sein konnten, war nach der Haltung, die der Reichskanzler eingenommen und bei der ausgesprochenen Bereitwilligkeit des Dichters, alle in dieser Richtung beanstandeten Stellen zu streichen oder zu ändern, selbstverständlich. Abgesehen davon, daß jeder Tertianer dazu mit Kraftstellen aus „Wallenstein" und „Wilhelm Tell" aufwarten konnte.

In den Zeitungen riet man hin und her, manche vermuteten in dem schwächlichen Kurfürsten Georg Wilhelm das Hauptärgernis, ohne doch etwa diesen Grund als innerlich berechtigt anzuerkennen. Die einzige Stelle aber, die allein auf alle diese Zweifel und Fragen Antwort geben konnte, sie schwieg. Schwieg nicht nur der Öffentlichkeit gegenüber, was ihr Recht war, schwieg auch dem Dichter gegenüber, den dieser Schlag ins Herz traf.

„Aller Bemühungen ungeachtet," schreibt er in diesen Tagen an seinen Schwager, den Grafen Paul York, „habe ich nicht festzustellen vermocht, was eigentlich den Kaiser zu seiner Entschließung vermocht hat ... Ich glaube auch jetzt, daß der Kaiser nicht selbst mein Stück gelesen hat, sondern, daß er sich darüber hat berichten lassen. Und da hieße es dann ja, wie es in meinem Stücke heißt: ‚Falscher Bericht ist kein Bericht' ... Meine Eingabe ist dem Kaiser, ich weiß es, wörtlich mitgeteilt worden — ich habe nicht ein Wort der Erwiderung erhalten. Du kennst den großen Plan, den ich mir vorgezeichnet hatte ... grade der Hinblick auf die jugendliche Persönlichkeit des jetzigen Kaisers hatte mich zu freudigstem Mute beseelt. Ich glaubte meine Seele in der seinigen wiederzufinden, glaubte Hand in Hand mit ihm durch die brandenburgisch-preußische Geschichte hingehen zu können, und der Gedanke an die große Tat machte mich stark gegen die Verdächtigungen des Byzantinismus usw., denen ich mich bei solchen Unternehmen ausgesetzt habe. Und nun, da ich eben mit aller Kraft an die Ausführung meines Gedankens gehe, da ich mir in der neuen Form eine neue Waffe und ein Werkzeug gefunden hatte, um die gewaltige Aufgabe zu zwingen, kommt dies Verbot, kommt dieser Schlag, der mein Lebenswerk unterbricht und zum Tode verurteilt. Ich habe an das Wort denken müssen, das Friedrich Wilhelm III. Deinem Großvater nach der Schlacht von Groß-Görschen sagte: ‚Das alles habe ich Ihnen zu verdanken' ..."

Wenn aber Wildenbruch in einem in eben diesen Tagen an Berthold Litzmann gerichteten Briefe grübelnd zu dem Schlusse kommt: „So stehe ich einem Vorgange gegenüber, der rätselhaft bleibt, weil er meiner Überzeugung nach innerlich unwahr ist. Denn die letzten innersten Motive werden nicht genannt", so war er damit allerdings auf der rechten Fährte.

Jahre waren seit jenen schmerzlichsten Vorgängen verstrichen, als er gesprächsweise durch eine Freundin des Hauses den langgesuchten Schlüssel erhielt: der wahre Stein des Anstoßes waren nicht die Unfreundlichkeiten gegen Habsburg, nicht die Minderwertigkeit Georg Wilhelms gewesen, sondern die Gestalt der Tochter König Jakobs von England, der Gemahlin des Winterkönigs. Wie die Freundin, die der

Kaiserin Friedrich sehr nahe gestanden, berichtete, hatte diese eines Tages bei der gesprächsweisen Erwähnung des Namens Wildenbruch in der unzweideutigsten Weise erklärt, daß sie diese Gestalt als eine Beleidigung empfunden, und ihre tiefe Verstimmung darüber geäußert, daß ein Dichter, wie Wildenbruch, der vom Kaiser Friedrich nur Freundliches erfahren, ihr das habe antun können.

Wenn derartige Deutungen und Kombinationen, die dem Dichter selbst nie in die Seele gekommen, bei Hofe für möglich gehalten werden konnten, dann ist allerdings — aus dieser an sich, wie gesagt, falschen Auffassung heraus — die Beharrlichkeit und Schroffheit, mit der, ohne Angabe von Gründen, die Aufführung des Dramas in Berlin verboten wurde, schon menschlich eher begreiflich. Und doch wird der Historiker, der gleicherweise die geschichtliche Konstellation wie die Eigenart der beiden Persönlichkeiten, die das Schicksal zusammengeführt hatte, sich in ihrer sittlichen Kraft und in ihrer geistigen Bedeutung vergegenwärtigt, zu dem Schluß kommen müssen, daß hier, infolge der Verkennung der höchsten und unverrückbaren Ziele, die dem König wie dem Dichter auf gemeinsamer Wanderung gesetzt sind, ein schwerer, durch keine späteren, noch so temperamentvollen und noch so wohlmeinenden Gnaden- und Huldbeweise wieder gutzumachender Fehler begangen, daß eine Wunde geschlagen wurde, die unheilbar war.

Unter allen geistigen Beziehungen zweier selbständiger Naturen, die gemeinsamen gleichen Zielen zustreben, ist vielleicht keine so zart, erfordert zugleich soviel Charakterstärke und Selbstlosigkeit, wie die zwischen einem fürstlichen Mäzen und einem schaffenden Künstler. Sie sind gleichsam Bewohner verschiedener Planeten; die Lebensluft, in der sie atmen und aus der sie ihre Kraft schöpfen, ist nicht dieselbe, ja man kann sagen, was für den einen Gesundheit, ist für den anderen Gift. Und doch können aus ihrer Berührung, aus dem Aufblick zu einer Sonne, die beiden gemeinsam strahlt, in jedem neue Kräfte erzeugt und geweckt werden, die ihrem Innenleben einen neuen Inhalt, neue Werte verleihen und sie befähigen, für ihre Umwelt, ihre Zeit- und Volksgenossen, wie für ihre Nachkommen etwas zu werden und zu bleiben, was ihnen getrennt nie zu erreichen beschieden gewesen wäre. Es ist schon ein gültiges Wort, das den Sänger mit dem König

gehen heißt. Aber die Voraussetzung ist unter allen Umständen, daß beide, König und Dichter, sich gemeinsam unter dasselbe Gesetz stellen, willig und fähig sind, einem gemeinsamen höheren Gott selbstlos zu dienen. In dem Augenblick, wo auf der einen oder der anderen Seite gegen dieses Gesetz gefehlt wird, wo Eigensucht, Eigenwille, auch in der täuschendsten Verhüllung, ihr Haupt erhebt und das Ziel verrückt, ist der Segen in Fluch gewandelt, und das Heiligste und Zarteste entweiht und zerstört. Man kann daher, im Hinblick auf die Grenzen der menschlichen Natur, wohl sich zweifelnd fragen, ob unter diesen Verhältnissen überhaupt je aus einem solchen Bunde Segen erblühen kann, ob es nicht immer den bösen Feind geben wird, der Unkraut unter den Weizen sät. Und angesichts dieses besonderen Falles wird vielleicht auch der Optimist geneigt sein, die Frage zu bejahen. Denn wenn die Bedingungen je verheißungsvoll und günstig erschienen, so dieses Mal, als Ernst von Wildenbruch und der junge Kaiser sich in dem Gedanken einer gemeinsamen Tätigkeit fanden. Beide starke, reine Menschen, beide von höchstem sittlichen Ernst, von einer tiefen Ehrfurcht vor der Heiligkeit ihres Berufes und starkem Gefühl von den ihnen dadurch auferlegten Pflichten erfüllt, beide grundehrlich, beide jeder aus seiner Natur heraus auf dasselbe hohe Ziel gerichtet, das deutsche Volk durch vorbildliches Tun zu adeliger Gesinnung und Mannhaftigkeit, großer Vergangenheit würdig und den neuen schweren Aufgaben einer größeren Zukunft gewachsen, zu erziehen. Und wenn die Aufgabe des Dichters in einem solchen Bunde neben dieser Verfolgung gemeinsamer Ziele vor allem darin bestehen wird, treu und furchtlos zugleich zu sein und durch keinerlei Ehrungen und Gunstbezeugungen ideeller oder materieller Art sich je von den Höhen der Menschheit auf das Niveau höfischer Anschauungen und Rücksichten herunterlocken zu lassen, so war Ernst von Wildenbruch, wie ihm auch die schroffsten Gegner am Grabe einmütig und ehrfürchtig bezeugt haben, der Mann, durch diese Gefahren, die an seinem Wege lauerten, unbeirrt und unerschütterlich hindurchzureiten, wie der Ritter zwischen Tod und Teufel. Und der andere, der Fürst, der „eine, an den er glaubte, auf den er hoffte, mit dem er in gemeinsamem großen Zug durch die Geschichte seines Volkes dahinzugehen gedachte, um einem historisch und politisch reif-

gewordenen Volke Gegenwart und Zukunft an der Vergangenheit zu spiegeln", hatte er nicht schon als junger Prinz vorurteilsfreie Würdigung künstlerischer Persönlichkeiten, lebendigste Herzensteilnahme an den in den Schaffenden der jungen Generation zur Gestaltung drängenden Idealen und Problemen wiederholt in Wort und Tat bekundet; hatte, wie seit den Tagen des jungen Kronprinzen Friedrich kein zum Throne berufener Hohenzoller, mit frischer Initiative sich mitverantwortlich bekannt, als Schützer und Pfleger großer, selbstloser Kunstübung auf allen Gebieten?

Aber eben jener Geist der frischen Initiative, der im Gegensatz zu den bis dahin im Königshause herrschenden Grundsätzen, auf literarischem Gebiet nichts von selbst zu tun, alles an sich herankommen zu lassen, so wohltuend berührte, barg Gefahren in sich, die bald nach der Thronbesteigung offenbar werden und in den folgenden Jahrzehnten die Zeitgenossen zu Zeugen einer Entwicklung machen sollten, die man wohl als eine tragische bezeichnen kann. Denn wir erlebten es, daß ein ausgezeichneter, reich begabter, von ehrlichstem Wollen und regstem Sinne für alle künstlerischen Betätigungen erfüllter Fürst nach und nach in mehr oder minder schroffen Widerspruch zu allen selbständigen künstlerischen Persönlichkeiten seiner Zeit geriet, und eben durch seine leidenschaftliche Parteinahme für und wider in den auf Naturgesetzen beruhenden Kampf zwischen werdenden und gewordenen Kunstanschauungen ein zersetzendes und verbitterndes Element hineintrug, das als heilsam auch die auf das Neue nicht bedingungslos Eingeschworenen nicht begrüßen konnten. Der Fehler, der große, tragische Fehler war eben der, daß der Fürst, in Verkennung der grade einem fürstlichen Mäzenas gezogenen Grenzen, das Recht und in gewissem Sinne auch die Pflicht, seinen auf einer ungewöhnlich schnellen und scharfen Auffassungsgabe und in den meisten Fällen auch auf einer ausgezeichneten Sachkenntnis sich aufbauenden Willen als bindende Norm überall durchzusetzen, unbesehen auf das künstlerische Gebiet übertrug; daß ihm sein aufgeschlossener Sinn für künstlerische Persönlichkeiten und Probleme in dem Augenblick versagte, wo er an die heilige Grenze rührte, die das Innerste und Eigentlichste des künstlerischen Schaffens von der profanen Außenwelt abschließt. Daß er kein Verständnis dafür hatte, daß er hier ein

Gebiet betrat, auf dem „der Kaiser sein Recht verloren“ hat, auf dem nur einer herrscht: der nur dem Gott im eigenen Inneren gehorchende künstlerische Wille. Das ist ein tragisches Verhängnis, an dem vielleicht am schwersten der Fürst selbst trägt. Denn diese Verkennung seines Machtbereichs muß ihn immer und immer wieder zu den aufrechten und eigenen Schaffenden, von denen er, in dem Glauben, dazu ein Recht zu haben, die Verleugnung ihrer Persönlichkeit, d. h. die Sünde wider den Heiligen Geist, verlangt, in Gegensatz bringen und ihn immer wieder wie jenen Königssohn des Märchens von den Quellen, aus denen das Wasser des Lebens quillt, zurückweichen lassen, weil er für die den Zugang bewachenden Schreckgestalten das bannende Wort nicht findet und deshalb als Dämonen der Finsternis ansieht, was in Wahrheit um Erlösung flehende Seelen sind, die schmerzlich auf das Wort des Verstehens warten, das ihnen den Weg zum Leben erschließt. Daß es sich aber hierbei an erster Stelle nicht um den Streit von Richtungen, um die mehr oder minder schroffe Ablehnung dieser oder jener künstlerischen Tendenz handelt, sondern um den Respekt vor der einzelnen künstlerischen Persönlichkeit, ganz unabhängig davon, wie das Urteil über den künstlerischen Wert ihrer Arbeit lautet, das zeigte und zeigt das Schicksal Wildenbruchs. Die Wildenbruchsche Kunst an sich war ihm ja, in ihren Stoffen wie in ihren Formen, durchaus zusagend. Aber eben deshalb hielt er sich berechtigt, eine eigene, im besten Falle den Standpunkt eines gefühlsmäßig urteilenden Kunstfreundes vertretende abweichende Meinung mit dem Gewicht der kaiserlichen Autorität, sic volo, sic jubeo beschwert, in die Wagschale zu werfen. So hatte er offenbar auch keine Vorstellung davon, was er durch seine Behandlung des „Generalfeldoberst“ dem von ihm ehrlich geschätzten Dichter antat, keine Vorstellung, wie er durch die ihm durch Herbert Bismarck erteilte „Empfehlung“, künftig erfreulichere Zeiten aus der preußischen Geschichte zu wählen, während er gleichzeitig das „unerfreuliche“ Drama wie eine nicht probemäßig gelieferte Ware ihm wieder zur Verfügung stellte, in das Innerste und Zarteste des dichterischen Organismus eingriff und dadurch mit einem Schlage eine ganze Zukunft vernichtete, eine Zukunft, die nicht nur dem Dichter, sondern ihm selbst hätte Blüten tragen können.

. . . . . .

Berthold Litzmann

Weihnachten 1915.

„Ich habe erfahren: Das Volk gewinnt,
dem die Seele einmals in Schwäche gewinnt.
(Ernst v. Wildenbruch 1906)

„Sturmbewegt und regenschwer" ging das Jahr 1889, das so verheißungsvoll begonnen, und unter den dumpfen Flügelschlägen der bösen Stunden drohte zeitweilig auch das Erinnerungsbild an ein Erlebnis zu schwinden, das im Frühsommer einen hellen Freudenglanz auf Wildenbruchs Weg geworfen hatte. Im Mai hatte die Universität Jena das hundertjährige Andenken an Schillers erste Vorlesung durch akademische Feiern großen Stiles geehrt. Am Vorabend, dem 25. Mai, war von den Künstlern des Weimarer Hoftheaters in dem bescheidenen Musentempel der Stadt Schillers „Braut von Messina" als Festvorstellung in Gegenwart des Rektor Magnificentissimus Karl Alexander würdig und erhebend gespielt worden, eingeleitet durch einen Prolog, den auf Berthold Litzmanns Bitte Wildenbruch, mitten aus eigener drängender dramatischer Arbeit heraus, nicht eigentlich freudigen Herzens für diesen Tag gedichtet hatte. Der offiziellen Einladung, als Ehrengast an der Feier teilzunehmen, war er gleichwohl gefolgt, nicht um im Festglanz sich zu sonnen, sondern getrieben vor allem von dem Wunsche, diese in mehr als einer Hinsicht für ihn so bedeutsame Stätte großer ernster Erinnerungen, die er bisher noch nicht betreten, endlich kennen zu lernen. Er ahnte nicht, daß die von dem Freunde ihm so eindringlich ans Herz gelegte Bitte, persönlich zu erscheinen und sich zu überzeugen, wie tiefe Wurzeln er mit seinem Lebenswerk in diesem thüringischen Boden geschlagen, mehr bedeutete, als die Verheißung verständnisvoller Aufnahme im Kreise alter und neuer Freunde, ahnte nicht, daß der Freund, dem er gerade in jenen Frühlingstagen ein Erlahmen des Interesses an seinen Schöpferkämpfen glaubte zum Vorwurf machen zu dürfen, in eben diesen Wochen am Werk gewesen war, ihm eine Überraschung zu bereiten, die jene Zweifel mit einem Schlage zerstreuen sollte. Nach der eigentlichen Feier in der Universitätskirche, der Festrede des Professors der Geschichte, erfolgte die Verkündigung der Ehrenpromotionen, und als erster Name der von der philosophischen Fakultät Auserlesenen klang der Name Ernst von Wildenbruch! Das von Berthold Litzmann entworfene Elogium lautete: Poetae excellentissimo qui optimorum optimi aevi ingeniorum vestigiis feliciter ingressus ut ad superioris artis studium ita ad sanctum patriae amorem animos accendit. Welche tief innerliche Freude diese Ehrung seines

Lebenswerkes gerade an dieser Stelle in sein Herz senkte, das hat an jenem Tage nicht nur aus seinen Augen geleuchtet, das hat vor allem aus den, jedem Hörer unvergeßlichen Worten gesprochen, die er am Abend auf dem großen Kommers im Namen der Gäste an die Studentenschaft richtete, Worte, anknüpfend an das Echo der drei großen Töne, die an dieser Stelle entstanden und erklungen seien: das große Zwiegespräch, welches die beiden erlauchten Geister Deutschlands, Goethe und Schiller, hier geführt haben; der süße Gesang, der sich aus der mondbeglänzten Zaubernacht der Romantik an dieser Stätte erhob; und der Kanonendonner hinter dem Landgrafenberge, der Kanonendonner von Jena — Worte, in denen er, seinem innersten Gefühl gehorchend, den letzten Ton am stärksten anschlug, indem er auf die Frage: „Warum mahnst du uns heute an jenen Tag, an jene Stunde des Unheils und des Fluchs?“ in tiefem Ernst selbst die Antwort gab: „Ich tue es mit vollem Bewußtsein. Ein Unglück, das so groß war, wie das der Schlacht von Jena, wird heilig durch seine Größe; ein Unglück, das so gesühnt ward, wie das der Schlacht von Jena, wird Wertbesitz einer Nation! Die Bergwände, welche die Weltgeschichte einschließen, haben einen gewaltigen Umfang, und das Echo braucht lange Zeit, bis es von ihnen zurückkommt. Aber das Echo des Kanonendonners am Landgrafenberg ist zurückgekommen an dem Septembertage des Jahres 1870, und indem es rollend verhallte, tönte es in ein Wort aus, und dieses Wort hieß: ‚Das deutsche Kaiserreich‘.“ Und daran anschließend, das hell wie eine schmetternde Fanfare über die Häupter der in tiefer Ergriffenheit lauschenden Jungen und Alten in den Saal hineinklingende Bekenntnis und Gelübde: „Meine Freunde — heute, da die Universität mich als Dichter anerkannt hat, will ich zu Ihnen als Dichter sprechen, und als solcher sage ich Ihnen: Das Ziel meines Dichtens und Lebens ist, dieses deutsche Kaiserreich anzuknüpfen an die Zeit, da die beiden Großen lebten und schafften ... Das ist mein Wille, das ist das Ziel, das ich im Geiste mir vorgeschrieben habe.“

Als die Glocken das neue Jahr 1890 einläuteten, da klang aus jenen Jenaer Feierstunden ein anderes Wort dumpf nach:

Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe,
Die der Mensch, der gebrechliche, baut.

Gerade um die Jahreswende aber brach noch einmal durch schwer niederhängendes Gewölk ein Lichtstrahl: die erste Aufführung des „Generalfeldoberst", jenseits der schwarz-weißen Grenzpfähle in Leipzig unter Max Stägemann. „Mich rührte, daß mein kleines Vaterland nun Ernsts Stück beschützt", heißt es in Frau Marias Tagebuch. Am 1. Januar ging der Geächtete dort über die Bretter, und eine unbefangene Hörerschaft gab dem Dichter recht. Es war ein großer, die Herzen tiefergreifender Erfolg. Das lasen aus den erschütterten Mienen, das hörten aus dem nicht endenwollenden Beifall die beiden Einsamen, die in der Loge des Direktors die Ereignisse auf der Bühne an sich vorüberrauschen ließen, die seltsam zwiespältige Gefühle in ihrer Brust weckten. Alte und neue Freunde hatten sich ihnen für diesen bedeutsamen Abend in der Fremde gesellt: Dilthey aus Berlin und Frick aus Halle. Aber den Heimgekehrten ward doch bald wieder das Herz schwer. Es war nicht nur der Gram über das unwiederbringlich Verlorene, auch Zorn und Ingrimm über allerlei Folgeerscheinungen. Als Wildenbruch am 5. März zum Besten der Volksbühnen eine öffentliche Vorlesung von Teilen des „Generalfeldoberst" mit verbindendem Text veranstaltete, glaubten sie deutlich zu spüren, daß manche „brave Bürgersleut'", die wie die Sonnenblumen sich dem großen Licht, das den Tag regiert, beharrlich zuwenden, scheu zur Seite wichen; übrigens ganz grundlos, denn der Abend verlief vor einem auserlesenen Publikum, in dem nur manche „Freunde", aber nicht einmal Uniformen fehlten, durchaus harmonisch.

Aber diese Erfahrungen auf dem Gebiet des Menschlich-Allzumenschlichen waren ja schließlich nur ein leises Vorspiel für die große, herzzerreißende Katastrophe, die, trotz von den Eingeweihten schon seit geraumer Zeit mit Sorge beobachteten warnenden Anzeichen, für die Mehrheit des deutschen Volkes am 28. März vollkommen überraschend hereinbrach. Wie die Hand des Todes legte es sich auf das Herz Deutschlands: Bismarck geht! Eine Flutwelle von Gram, Verzweiflung, Verbitterung rauscht auf und schlägt über den Häuptern zusammen, in Klage und Anklage hochaufspritzend. Am 31. März der herzbrechende Abschied des Reichsgründers von Berlin und den Berlinern, die ihn 20 Jahre verspottet und gehaßt und dann 20 Jahre verehrt und von

ganzem Herzen geliebt haben, wie seit Menschengedenken keinen, außer seinem alten kaiserlichen Herrn, der das „Niemals“ unter das Abschiedsgesuch geschrieben hatte.

Am 1. April der erste Geburtstag des in Ungnade Gefallenen! Und unter der Fülle von Kränzen und Blumen, die sich in Friedrichsruh, aus treuem Herzen gespendet, zu Bergen häufen, ist einer, ein schlichter Lorbeerkranz mit einer Schleife. Und auf der Schleife stehen die Verse:

Du gehst von deinem Werke,
Dein Werk geht nicht von dir,
Denn, wo du bist, ist Deutschland,
Du warst, drum wurden wir.

Was wir durch dich geworden,
Wir wissen's und die Welt.
Was ohne dich wir bleiben,
Gott sei's anheimgestellt.

Kranz und Verse gesandt in der stillen Resignation, „der wird unter all den tausend Körben uneröffnet stehenbleiben, die heute in Friedrichsruh einlaufen, aber mir ist's doch lieb, daß ich ihn gesandt habe, es war mir Bedürfnis.“

Aber es kam anders.

Wenige Tage darauf gibt der auch aus dem Amt scheidende Staatssekretär des Auswärtigen, Herbert Bismarck, seinen Beamten ein Abschiedsfest, und als unter diesen Beamten auch der Legationsrat von Wildenbruch den Saal betritt, da strecken sich ihm zwei Hände entgegen, und Tränen in den Augen dankt Bismarcks Sohn dem Dichter, der für Millionen von Deutschen das Wort der Stunde gefunden. „Und mein Vater hat sie wieder und wieder gelesen und die Tränen sind ihm über die Backen dabei gelaufen. Er dankt Ihnen innigst; ‚daß er dies dem Scheidenden sagt‘, hat er immer gesagt.“

Bei Tisch hat der Dichter dem Grafen gegenüber gesessen, über dem das herrliche Bild Bismarcks von Lenbach hing, und nachdem die

Großwürdenträger gesprochen, ist der Dichter aufgestanden und hat zu dem Bilde hinaufgesagt, was er uns allen sei, und noch einmal haben alle den Geist des Gewaltigen sich nahe gefühlt. Jetzt hängt der Kranz zu bleibendem Gedächtnis in Varzin.

2. Kampf.

Der neue Herr. Die Haubenlerche. Das heilige Lachen. 1890—1891.

Sie wollen euch vergällen
Den tiefen, reinen Trunk,
Den Lebensquell der Menschheit:
Heil'ge Begeisterung.
Stoßt aus die Lugpropheten,
Kehrt bei euch selber ein —
Wenn Deutschand nicht mehr jung ist,
Wird Deutschland nicht mehr sein!

In den mit Berthold Litzmann im Frühling 1889 wegen des Prologs für die Jenaer Schillerfeier gewechselten Briefen war, wie erwähnt, eine gewisse Verstimmung zur Aussprache gekommen über einen, wie der Dichter meinte, fühlbaren Mangel an freundschaftlicher Betätigung in der Öffentlichkeit. Und auf den Einwand, daß es eines solchen Sekundierens doch jetzt, wo er zu allgemeiner Anerkennung durchgedrungen, nicht mehr in dem Maße bedürfe, wie in den Jahren des Ringens des Einsamen um Gehör, hatte er gereizt erwidert: „Du sagst, Du seiest zurückgetreten, weil Du Deine Aufgabe als erfüllt angesehen hättest — war meine Lebensarbeit denn erfüllt? Brauchte ich nicht, als eine wütende Kritik über mich und meine Werke herfiel, um mich zu lähmen und meine Werke zu töten, brauchte ich damals nicht Freunde, die für mich eintraten und das Wort erhoben?“ Dann allerdings, als der Freund, der seiner Meinung nach, sich im „stillen Winkelchen, fern vom Getriebe, idyllisch niedergelassen“ und die Fühlung mit den brennenden Fragen und Kämpfen des Tages zu verlieren in Gefahr war, wenn nicht schon verloren hatte, ihn mit Nachdruck darauf hinwies, daß der wahre und wertvolle Kampf

der Geister nicht in den Stimmen und Parteikämpfen der zufällig in der Tagespresse gerade das große Wort Führenden zum Ausdruck komme und entschieden werde, und daß er den Einfluß dieser Stimmen auf das geistige Deutschland außerhalb Berlins bedeutend überschätze, hatte er diese Entgegnung als innerlich berechtigt und überzeugend gern gelten lassen: „Du hast die böse Seele, die in meinen Worten lag, als ich vom ‚kleinen, idyllischen Winkel' schrieb, in eine gute Seele verwandelt, indem Du mich darauf aufmerksam gemacht hast, wie Deine Augen nicht an der Beschränktheit des kleinen Ortes haften geblieben sind, sondern das ganze Deutschland, welches ‚Nicht-Berlin' heißt, durchwandert haben, um zu prüfen, mit welchen Augen die Menschen meine Werke lesen. Ja, in dem Sinne nehme ich die Idylle, in der Du — im Gegensatz zu dem Maschinenhause, darin wir uns befinden — lebst, gern an. Du hast mich mit Deinen Worten an das erinnert, was ich ja, solange ich schreibe, d. h. gesund bin, nie vergesse, daß ich nicht für Berlin, sondern für Deutschland dichte. Nur wenn ich nicht schreibe, d. h. wenn ich krank bin, wenn nicht die Seele in mir spricht, sondern die Nerven, dann geschieht es mir, daß ich über dem Ärger, den das literarische Berlin mir verursacht, vergesse, daß nicht die Berliner Literaten mein Publikum sind, sondern daß das deutsche Volk es ist."

Gleichwohl hatte aus dieser Stimmung und Verstimmung doch mehr gesprochen, als die Nerven, nämlich das immer deutlicher ihm zum Bewußtsein kommende Gefühl einer großen Vereinsamung nicht nur, sondern eines von Jahr zu Jahr stärker werdenden Gegensatzes der unverrückbaren Grundlagen seiner Persönlichkeit und damit der letzten Ziele seines dichterischen Schaffens zu den Grundlagen, auf denen die jüngere Generation der Schaffenden sich ihr Dasein zu bauen anschickte, des Gegensatzes zu den Göttern, denen das junge Geschlecht Altäre errichtete, und für deren Anbetung es eine von Tag zu Tag an Zahl und Gewicht sich vermehrende Schar von Proselyten aus allen Kreisen gewann. Allerdings hat auch von ihm immer das Wort gegolten: „Der Starke ist am mächtigsten allein"; er war seinem innersten Wesen nach ein Führer wie Moses, der inmitten eines Volkes, das ihm gläubig folgt, einsam ist und einsam bleiben muß, der aus einer höheren Welt, die nichts

mit dem Hader und den Leidenschaften des irdischen Tages gemein hat, wie Moses vom Berg des Herrn die Tafeln herabbringt, auf die die Hand des einen unsichtbaren Gottes das Gesetz geschrieben; ein Prophet, der das, was er in der stillen, heimlichen Zwiesprache mit seinem Gott vernommen, den Menschen verkündet als das ewige Gesetz, über das mit Menschen zu paktieren, zu markten, sich zu vergleichen, unmöglich ist. So war er infolgedessen eine Macht und ein Herr über alle die, die glauben wollen und glauben können, aber ein Stein des Anstoßes und des Ärgernisses für die Ungläubigen wie für die Andersgläubigen; der geborene Führer in Augenblicken der Not, wo die Seele des Ertrinkenden schreit: Ich glaube, Herr, hilf meinem Unglauben, wie in Zeiten der großen, erdentrückten Freudigkeit, die den Himmel offen sieht, und wie schließlich in Zeiten des um die höchsten Menschheitsgüter entbrannten Kampfes, wo es gilt, das Leben einzusetzen, um es zu gewinnen. Aber auch dann und gerade dann, wandelnd wie der Gott in der Feuerwolke, unnahbar und einsam.

Bei allen menschlich gefälligen und geselligen Eigenschaften, bei aller auf Erziehung und Temperament gleicherweise beruhenden Fähigkeit, im Zusammensein des täglichen Lebens viel zu geben und auch gern im Gedankenaustausch den Faden des anderen weiterzuspinnen, bleibt er doch im Tiefsten ganz elementar und unbelehrbar; wohl, wie seine organisatorische Tätigkeit als Vorsitzender des deutschen Schriftstellertages glänzend beweist, in ungewöhnlichem Maße begabt, in einer amtlich übernommenen Stellung ordnend, Gegensätze vermittelnd und ausgleichend zu wirken, ist er auch zwischen diesen vielfältigen Berührungen seines äußeren Lebens hindurchgegangen, — man kann nicht sagen kühl, nein, warmherzig und stets ganz bei der Sache, — aber doch, ohne daß die in dem Grundstein seines Wesens ruhende Wage um Haaresbreite aus ihrem Gleichgewicht gerückt wäre. Und eben, weil er es als seine erste Pflicht betrachtete, dieses Gleichgewicht zu hüten, — zu hüten nicht aus dem Egoismus des Lebensvirtuosen, sondern in dem Bewußtsein, daß dessen Gefährdung gleichbedeutend sei mit einer Gefährdung des Besten, was er zu geben berufen war, — mußte ihm ein über Äußerlichkeiten hinausgreifender Verkehr mit auf anderen Grundlagen ihr Leben aufbauenden und gleichzeitig schöpferisch tätigen

Menschen nicht nur kein eigentliches Bedürfnis, sondern im Gegenteil am letzten Ende unwillkommen sein. Wenn in seinen ersten Kampf- und Entwicklungsjahren zu derartigen Berührungen mit künstlerisch produktiven Zeitgenossen aus seiner ganzen Lage und Stellung sich nur vereinzelt Gelegenheit geboten hatte, so war natürlich, seitdem er in die erste Reihe der Schaffenden getreten, die Möglichkeit dazu viel häufiger gegeben. Und es hat auch nicht an Versuchen von seiner Seite gefehlt, durch näheren Anschluß an Schaffende sich die Quelle eines anregenden, freundschaftlichen Austausches über die innerlichsten Vorgänge des eigenen dichterischen Schaffens zu erschließen. Aber alle diese — nicht zahlreichen — Versuche entsprangen mehr vernunftmäßigen, theoretischen Erwägungen, als einem wirklich inneren Drang und konnten aus den angedeuteten Gründen zu einem ihn wirklich fördernden und dauernd befriedigenden Ergebnis nicht führen.

Unter den ungefähr gleichzeitig mit ihm zum Wort und zur Anerkennung gelangten Schaffenden hatte eigentlich nur einer auf ihn von der ersten persönlichen Begegnung an einen starken, fesselnden Reiz ausgeübt, Richard Voß, und auch dieser offenbar weniger, weil er in seiner Eigenart als Schaffender ihm wirklich etwas zu geben und zu sagen hatte, als weil der Dichter der „Scherben, gesammelt vom müden Manne", sich an den stärkeren, männlicheren Genossen mit einer leidenschaftlich bedingungslosen Hingabe angeschlossen und in ihm den Halt und Führer, die Ergänzung seiner eigenen, zu wenig stahl- und eisenhaltigen Natur verehrte. Daß eine solche Hingabe den innerlich Einsamen wohltuend berühren und in ihm die Vorstellung und Hoffnung wecken konnte, in diesem temperamentvollen Akoluthen endlich jemand gefunden zu haben, aus dessen Umgang ihm mehr als bloße Gefühlswerte, mehr als eine verständnisvolle Resonanz erblühen könnten, war wohl begreiflich und begreiflich deshalb auch, daß er, aus dem wachsenden Gefühl der Vereinsamung heraus, jenen auch dauernd in seine Nähe zu ziehen suchte. Aber es ist charakteristisch, daß er in dem Augenblick, da dieser Wunsch sich erfüllen sollte, kurz vor der Übersiedlung Richard Voß' nach Berlin, im Frühling 1888, ausgehend von einer eindringenden Analyse von Vossens „Eva", die ihn zu einer Reihe von durchgreifenden Um- und Ausbauvorschlägen geführt hatte,

in einem an den Freund gerichteten Brief zu dem Schluß kommt: „Indem ich so unwillkürlich an Ihrem Werke fortzuarbeiten mich gedrungen fühlte, habe ich von neuem mit aller Lebendigkeit empfunden, wieviel wir uns geben und nützen werden können, wenn Sie Ihre Heimat hier haben werden, wo die Natur sie Ihnen gewiesen. Wenn ich mir vergegenwärtige, mit welcher schönen Wärme Sie eine Natur zu umfassen vermögen, die Ihnen in vielen Beziehungen so andersartig gegenübersteht, wie die meinige, so frage ich mich, ob Sie nicht die vorangehenden Worte als harte, grausame Worte empfinden werden, zu denen Ihre weiche Natur nicht die Selbstüberwindung gefunden haben würde ... das würde mich schmerzlich betrüben, aber ich habe zu Ihnen ein gutes Vertrauen. Mit aufrichtiger Bewunderung habe ich bei mancher Gelegenheit die merkwürdige Kraft Ihrer Natur erkannt, fremde Naturen und Worte aufzunehmen, und gerade weil ich weiß, wie sehr viel meiner Natur in dieser Beziehung fehlt, fühle ich, wie unendlich viel ich darin von Ihnen empfangen und genießen könnte."

Ganz verständlich aber wird dies instinktive Anschlußbedürfnis, ebenso wie der Ton in den nach Jena im folgenden Frühling gerichteten Briefen erst, wenn man sich die Veränderung der allgemeinen literarischen Konstellation vergegenwärtigt, wie sie sich seit der Mitte der achtziger Jahre nicht nur in Berlin, sondern in ganz Deutschland vorzubereiten begonnen hatte.

Als Wildenbruch im Winter 1881/82 sich zum erstenmal Gehör erzwang und in einem Sturmlauf, wie er in der Geschichte des Dramas ohne Beispiel, die deutschen Bühnen und die deutschen Herzen eroberte, konnte er, trotzdem er damals die zweite Hälfte der Dreißig überschritten hatte, als Wortführer der jungen Generation gelten, des Geschlechts, das unter dem Kanonendonner von Weißenburg und Wörth sehend und im ersten Jahrzehnt des neuen Reiches mündig geworden war. Diese Jugend hatte sich auf der ganzen Linie gerade in Marsch zu setzen begonnen, als Wildenbruch vor ihrer Front erschien und den ersten Sieg erfocht. Und das war eben die Ursache, daß aus ihren Reihen ihm zunächst auch diejenigen zujubelten, die von Haus aus den Weg, den er einschlug, keineswegs als den ihren betrachteten, deren persönliche Ziele und Ideale in einer ganz anderen Richtung

lagen. Man begrüßte in ihm den Mann, der in die Mauer der Partei- und Kliquenwirtschaft durch sein Dasein und sein Werk die erste Bresche gelegt, nahm ihn gewissermaßen symbolisch nnd zerbrach sich einstweilen nicht den Kopf darüber, was gestürmt werden sollte, wenn nur überhaupt gestürmt wurde.

Und als daher die damals Allerjüngsten, die Arent, Conradi und Henckell, im Jahre 1884 in den „Modernen Dichtercharakteren" mit dem Motto: „Wir rufen dem kommenden Jahrhundert" ihre ersten revolutionären Schlachtrufe ertönen ließen: „Wir brechen mit den alten überlieferten Motiven. Wir werfen die abgenutzten Schablonen von uns," und bekannten, „so wollen wir denn vertrauen, daß die Herrschaft der blasierten Schwätzer, der Witzbolde, Macher und literarischen Spekulanten, die der materialistische Sudelkessel der siebziger Jahre als Schaumblasen in die Höhe getrieben hat, ein für allemal vernichtet und gebrochen sei, wir wollen vertrauen auf die unzerstörbare Empfänglichkeit unseres Volkes für alles wahrhaft Große, Schöne und Gute, und in diesem Sinne mit dem Pfunde, das uns verliehen, zu wirken und zu wachsen streben. Wir, das heißt die junge Generation des erneuten, geeinten und großen Vaterlandes, wollen, daß die Poesie wiederum ein Heiligtum werde, zu dessen geweihter Stätte das Volk wallfahrtet, um mit tiefster Seele aus dem Born des Ewigen zu schlürfen und erquickt, geleitet und erhoben zu der Erfüllung seines menschlichen Berufes zurückzukehren, wir wollen uns von ganzem Herzen und von ganzer Seele der Kunst ergeben, deren Triebkraft in uns gelegt, und wollen unsere, nach bestem Können gebildete und veredelte Persönlichkeit rücksichtslos, wahr und uneingeschränkt zum Ausdruck bringen. Wir wollen mit einem Wort dahinstreben, Charaktere zu sein. Dann werden wir auch des Lohnes nicht ermangeln, den wir ersehnen: eine Poesie . . . zu gebären, die, durchtränkt vom Lebensstrome der Zeit und der Nation, ein charakteristisch verkörpertes Abbild alles Leidens, Sehnens, Strebens und Kämpfens unserer Epoche darstellt, und soll sein ein prophetischer Gesang und ein jauchzender Morgenweckruf der siegenden und befreienden Zukunft", — da galt es nicht nur diesen jungen Bekennern als selbstverständlich auch Wildenbruch als einen der Ihren auf den Schild zu erheben, sondern auch dieser selbst trug kein Bedenken sich vertrauend

und hoffnungsvoll ihnen zu gesellen, die „Charaktere“ noch nicht waren, aber werden wollten. Und es dünkte ihm und jenen kein Mißklang, wenn neben des jungen, zwanzigjährigen Karl Henckell sozialdemokratisch angehauchtem „Lied vom Arbeiter“, außer anderen den eben erschienenen „Dichtungen und Balladen“ entnommenen Gedichten als „Originalbeitrag“ das den deutsch-österreichischen Studenten gewidmete „Allvaters Anrufung“ erschien, das in den Worten gipfelte:

Schüttle deine heil'gen Locken,
Recke die allmächt'ge Hand,
Daß der Eindringling erschrocken
Weiche aus dem deutschen Land.

Daß er zagen lerne, zittern
Vor urew'ger Majestät,
Wenn in heil'gen Ungewittern
Deutsche Gottheit aufersteht;

Daß das Herz uns mutig werde,
Stark in neuer Zuversicht:
Vatergott und Vatererde
Raubt uns Macht der Menschen nicht.

Aber wenn nicht schon beim Durchblättern der Anthologie selbst, mußte ihm bei der näheren Betrachtung der Formen und der Ziele, in denen und nach denen diese Jugend ihre Charaktere zu bilden sich anschickte, doch klar werden, daß von einer inneren Gemeinschaft mit ihr wenn auch nur in den großen Linien nicht die Rede sein könne.

Der letzte und tiefste Grund, aus dem sich ein unüberbrückbarer Gegensatz zwischen ihm und den Jungen ergab, war, wie sich schon in den nächsten Jahren für beide Teile fast überraschend, aber ebenso unbedingt überzeugend herausstellen sollte, ein doppelter.

Er beruhte einmal auf der Verschiedenheit der historisch-politischen Voraussetzungen und anderseits auf der grundsätzlichen Verschiedenheit der Anschauungen über rein ästhetische Prinzipienfragen, deren abweichende und gegensätzliche Wertung wieder durch jenen historisch-politischen Gegensatz bis zu einem gewissen Grade von vornherein bedingt war.

Wildenbruchs dichterische Persönlichkeit und letzten Ziele waren bedingt durch seine tiefinnere Überzeugung von einem in der Geschichte herrschenden, zugleich ethischen und logischen Gesetz, das in seinem Geist zu erfassen und aus seinem Geist heraus zu befolgen, für die Gesamtheit wie für den einzelnen in jeder Epoche die höchste und letzte Pflicht sei. Und eben deshalb konnte für ihn die Erfüllung dieser Pflicht nicht nur in einer raubbauartigen Ausnutzung und Ausschöpfung der durch die Arbeit der Gegenwart gewonnenen Kräfte und in einer nur im Hinblick darauf vorgenommenen Einstellung der nächsten Zukunftsziele bestehen, sondern mindestens ebensosehr mußte seiner Überzeugung und Erfahrung nach jede einzelne Gegenwartshandlung und jede dadurch hervorgerufene Zukunftseinstellung in jedem Augenblick darauf bedacht sein, nicht nur die logischen und physischen Zusammenhänge mit der Vergangenheit zu bewahren, sondern vor allem auch dafür zu sorgen, daß aus diesen Wurzeln des Baumes, aus den natürlichen Kraftspeichern gespeist, in jedem Zweig und in jeder Knospe und Blüte, die der Tag zum Leben weckt, immer die ganze Lebenskraft des Stammes von der Wurzel bis zum Gipfel lebendig und spürbar sei. So hatte ihm auch in den Plänen und Träumen seiner Jünglingsjahre nie der Gedanke oder Wunsch kommen können, die Brücken zur Vergangenheit radikal abzubrechen, sich als Ich selbst zu setzen, von sich aus eine Neuorientierung zu versuchen und diese durch sein Werk seinen Zeitgenossen aufzudrängen. Sondern er hatte seine Aufgabe darin erblickt, die durch Gleichgültigkeit, Gedankenlosigkeit, Glaubenslosigkeit im weitesten Sinn und Materialismus verschütteten Kanäle zu den geheimen eigenen und ewigen Quellen deutscher geistiger Kraft wieder frei und schiffbar zu machen und dadurch dem geistigen Leben der Gegenwart neue Kräfte zuzuführen. Und wie sich so für ihn als Dichter die Lebensziele steckten, stellte sich ihm auch jedes Erlebnis der Gegenwart, jede zeitgeschichtliche Erfahrung immer unter dem Gesichtswinkel der historischen Zusammenhänge dar und machte ihn auf diese Weise immun gegen aus Launen und Strömungen des Tages geborene und blitzschnell auf weite Kreise übergreifende Krankheitskeime, für die seine ursprüngliche Natur an sich vielleicht ein leicht angreifbares Objekt geboten hätte.

Mit dieser Bedingtheit aber war das junge Geschlecht zu brechen

im Begriff. Diese Jugend wollte nicht rückwärts sehen, wollte nur von Gegenwart und Zukunft regiert werden, und machte infolgedessen Front gegen alles, was ihr dieses Ziel durch Hinweis auf die Vergangenheit zu verrücken drohte. Sie wollten frei sein und eigen, frei von jedem Ballast überkommener und anerzogener Urteile und Vorurteile; nur so glaubten sie der Aufgabe, die ihnen ihre Zeit stellte, genügen zu können, gewachsen zu sein. Sie traten das Erbe der Vorväter nur sub beneficio inventarii an und lehnten jede Verpflichtung, sich von nicht mehr Lebenden einen modus vivendi und procedendi vorschreiben zu lassen, ab. So glaubten sie sich nicht nur im Recht, wenn sie allen, wie sie es nannten, „romantischen" Tendenzen Fehde ansagten, sondern hielten es auch nicht für einen Raub, an den Fundamenten des unmittelbar vor ihrem Erbantritt errichteten Baues des neuen Reiches, in dem sie ja zunächst leben mußten, zu rütteln; ihrer Mißbilligung angeblicher Konstruktionsfehler teils durch lautes Schelten, teils durch mehr oder minder energische Tathandlungen Luft zu machen, die im Falle des Gelingens zu einem Zusammenbruch führen sollten und damit zu der Möglichkeit, auf neuen Grundlagen einen neuen Zukunftsbau zu errichten.

Diese politische Neu- oder Desorientierung der Jugend, die eine Folge der gewaltsamen Zerstörung der zur Vergangenheit führenden Brücken war, hatte aber die weitere Folge, daß auch auf ästhetischem Gebiet sich ein Umschwung der Meinungen und Anschauungen vollzog, der womöglich in einer noch radikaleren Form, in noch rücksichtsloseren Ausdrucksmitteln sich betätigte und vor allem auch auf Kreise übergriff, die historisch-politisch keineswegs als Gesinnungs- und Gefolgsgenossen dieser radikalen Jugend gelten konnten. Und dadurch erst ward für einen Mann wie Wildenbruch, der auf einmal den Feind in seinem Rücken sah, der in den Augen der mit ihm durch gemeinsame Lebensideale verbundenen Anhänger auf einmal zunächst Gleichgültigkeit, dann versteckte, schließlich offene Gegnerschaft lesen mußte, die Lage kritisch und tragisch. Mit grundsätzlichen politischen Gegnern hatte er, bei seiner unverrückbaren Wesensart und angesichts der immer schärfer auf diesem Gebiet sich zuspitzenden und immer weitere Kreise ziehenden Gegensätze immer gerechnet, ohne sich um die Pfeile, die aus

dieser Richtung gegen ihn geschnellt wurden, mehr zu kümmern als der wackere Schwabe. Mit einer Opposition aber, die eine grundsätzliche Meinungsverschiedenheit über die letzten rein künstlerischen Ziele zur Ursache hatte, und mit der Erkenntnis, daß diese Opposition sich gerade aus den Reihen der Jugend rekrutierte, deren Wortführer zu sein sein Glaube und sein Glück gewesen, ward sein Lebensnerv getroffen.

Seit ihm in den Frühlingstagen 1885 eine neue Offenbarung über Wesen und letzte Ziele dramatischer Kunst in Äschylos aufgegangen, hatte er seine bisherige Auffassung und Wertung der großen Dramatiker der Weltliteratur von den Tagen der Renaissance an wie seine eigenen in Tat schon umgesetzten Anschauungen einer eindringenden Nachprüfung in immer wiederholten Anläufen unterzogen. Wie alle seine Vorgänger hatte er noch einmal den Weg zur Quelle, zur Antike, eingeschlagen, um die großen Urgesetze dramatischen Lebens in ihrer elementarsten, von der schaffenden Natur unmittelbar geprägten Form zu erkennen. Und es war ihm dabei klar geworden, daß er zwar nicht eigentlich umzulernen brauche, daß er vielmehr instinktiv schon auf dem rechten Weg gewesen, daß aber seine eigene Natur wie die Tendenzen seiner Zeit eine noch viel strengere Selbstzucht und eherne Beharrlichkeit verlangten, sollte nicht immer wieder über der der modernen Menschheit innewohnenden Neigung sich ins Besondere und Absonderliche zu versenken und zu verirren, das eigentliche Ziel des Dramas aus den Augen verloren werden.

In Reisegesprächen, im September 1888 mit dem lebhaft kunstinteressierten Königsberger Juristen, Professor Güterbock, gepflogen, heißt es bezeichnend: „Die Wiege des Dramas steht in Griechenland. Den Griechen ist das Drama aus der sie umgebenden Natur aufgegangen, sie haben es aus der Linie der großen griechischen Landschaft abgelesen. Die Linie ist die Seele des Dramas. Führung der Linie ist dramatische Kunst. Linie ist die Fabel; darum ist die Fabel die Hauptsache im Drama, nicht der Charakter der Figur. Hieraus ergibt sich einerseits die Kontinuität dramatischer Wirkung, denn den Charakter sehen andere Zeiten und andere Völker nach ihrer Eigenart an und schildern ihn anders als andere; die Wirkung der Fabel ist immer die gleiche, sie zwingt die Menschheit. Die Wirkung Äschylos' kann nie aufhören

(Agamemnon) . . .“ Im Gegensatz dazu ist „der Germane der Sohn der Farbe“, „der Stimmung“. Deshalb ist „unter den Germanen die dramatische Begabung eine Ausnahme. Und weil Produktivität und Rezeptivität einander entsprechende Kräfte sind, erklärt sich daraus weiter die grundfalsche dramaturgische Auffassung, die sich heute in Deutschland geltend macht: sie verachtet das Theater und will nur vom seelischen Inhalt wissen, sie unterschätzt die Handlung und überschätzt die Zeichnung des Charakters; dadurch hat sie, ohne es zu wissen, die Gesetze der Novellistik zum Gesetz des Dramas gemacht. Daher bei unseren heutigen Dramaturgen der Mangel an Achtung vor Schiller und die Überschätzung Heinrichs von Kleist“.

Ihm selbst aber erschien unter den Neueren als der geborene Führer auf diesem Wege Richard Wagner. Unter dem unmittelbaren Eindruck der Meistersinger-Aufführung in Bayreuth schreibt er am 22. August 1889 an Wilhelm Dilthey: „Das Geheimnis der Wirkung Wagners ist mir — ich glaube es — an diesem Abend aufgegangen. Dieser Mann knüpft unmittelbar an das antike Drama an. Seine Werke sind antik in der Einfachheit der Komposition, antik in der typischen Grandiosität der Figurengestaltung, antik in der Ausdrucksweise. Und weil antikes Drama überhaupt, weil alles Spätere (Shakespeare nicht ausgenommen) mehr oder weniger dialogisierter Roman ist, ist dieser Mann der erste Dramatiker nach Äschylos.“ Die Musik ist für „diesen merkwürdigen Mann“ nur, was der Kothurn und das Mundstück für den griechischen Tragöden war, „nur Mittel zum Zweck, lediglich Instrument zur Verstärkung des Wortes . . . Wer Musik sucht, gehe ins Konzert, wo Beethovens Orchester tausend Richard Wagners überdonnern, wer zu Wagner ins Theater geht, der komme, den Dramatiker zu hören. So habe ich getan, so habe ich genossen. Ja, ich habe so genossen, daß ich fast zugrunde darüber gegangen bin. Denn, fragte ich mich, wo bleibst du mit deiner Dramatik, der dieses zweite Organ fehlt? Und nur der Gedanke hat mich aufrechterhalten, daß das Wagnersche Drama ebenso wie das antike an seinen Stoffkreis gebunden ist, und daß dieser Stoffkreis immer nur im übermenschlich mythologischen oder in der übermenschlichen Karikatur (Aristophanes — Beckmesser, Mime usw.) gefunden werden kann, während das in mensch-

lichen Verhältnissen (historischen oder gesellschaftlichen) sich bewegende Drama des gesprochenen Wortes, der charakteristischen Einzelgestalt und der Entwicklung aus der Innenwelt heraus bedarf. So wollen wir denn weiter zu schaffen versuchen."

Wenn er aber eben unter dem überwältigenden Eindruck des Bayreuther Erlebnisses einen wesentlichen Anteil an „der ungeheuren, der fabelhaften Wirkung dieses Mannes, einer Wirkung, die sich ganz gleich auf die Massen wie auf den einzelnen äußert, einer Wirkung, die für die kleinliche Frage: gefällt es oder gefällt es nicht?, gar nicht Raum läßt — der Parsifal gefällt mir z. B. eigentlich gar nicht —" den Ausdrucksmitteln selbst glaubte zuschreiben zu dürfen und zu müssen, und dadurch die Stichhaltigkeit seiner Überzeugung — „die Innehaltung der reinen, strengen Aschyleischen Linie ist zu allen Zeiten und bei allen Völkern immer der gleichen und unmittelbaren Wirkung im Drama sicher" — durch diese Probe auf das Exempel schon selbst in Frage stellte, so hatte ihm gerade das Schicksal Heinrichs von Kleist und Schillers eigentlich auch schon den Beweis des Gegenteils dieser seiner Überzeugung erbracht: die Beobachtung nämlich, daß Schiller, den es, wie ihn selbst, auf der Höhe des Lebens mit unbezwinglicher Gewalt zu den Urformen des griechischen Dramas zurückgedrängt hatte, der „eine Begabung zum Aufbau des Dramas, zur Führung der dramatischen Linie" besaß, „die ihn nicht nur ebenbürtig neben die griechischen und die größten romanischen Dramatiker stellt, sondern ihn geradezu einzig erscheinen läßt", daß Schiller auf die Seelen der Generation von 1890 seine bannende Gewalt zu verlieren drohte, während Heinrich von Kleist, der in seinen Augen „ein großer Novellist, kein großer Dramatiker, ein großer Gestalter der einzelnen Szenen, kein großer Führer der gesamten Handlung" war, von eben dieser Generation, neunzig Jahre nach seinem Tode, als der große Heilbringer für das Drama der Gegenwart und Zukunft entdeckt wurde.

Daß dies keine Zufallserscheinung war, daß hier eine allgemeine, sein eigenstes, inneres Kunstgesetz grundsätzlich ablehnende Kunstauffassung in die Erscheinung trat und sich zum Wort meldete, dessen war er sich seit der Mitte der achtziger Jahre schon klar bewußt, und ebensowenig täuschte er sich über die ungeheure Schwierigkeit der Aufgabe, diese

Widerstände zu besiegen, die sich dadurch in dem Augenblick, da er das Ziel seines Ringens erreicht zu haben glaubte, auf seine Schultern legte.

„Wie die Linie klar und übersichtlich ist," heißt es in den erwähnten Gesprächen im Herbst 1888, „in allen ihren Teilen, so ist der Charakter des echten Dramas die Einfachheit, die große einfache Leidenschaft. An Stelle dessen hatte Kleist ein dem Drama völlig fremdes Element eingesetzt, das Interessante. Das Interessante ist Wurzel und Seele der Novellistik. Unsere heutige deutsche Dramaturgie geht blindlings auf diesem Wege fort und ist folgerecht zur Anbetung des Dichters gelangt, in dem das Interessante zum Extrem getrieben ist: Henrik Ibsen."

Der Zufall hatte gerade in diesem Jahr die beiden Männer gelegentlich der Tagung des Schriftstellerverbandes in München am Begrüßungsabend an einem Tisch zusammengeführt. Gleichgültig konventionelle Worte waren ausgetauscht worden. Dann schieden sich für immer ihre Wege auch äußerlich, wie sie innerlich, beinah vom ersten Augenblick an ihres fast gleichzeitigen Auftauchens über den Häuptern der Menge im Anfang der achtziger Jahre, geschieden gewesen waren.

Was Wildenbruch von Anbeginn in Ibsen gesehen hat und weshalb er in ihm von Anfang an „den Feind", den Zerstörer sehen mußte, das ist für den, der auch nur eine ganz ungefähre Vorstellung von beider Wesen hat, nicht schwer zu erraten. Eine besondere Tücke des Schicksals wollte, daß diese beiden starken, ausschließlichen Geister, deren jeder dem anderen aus seiner Natur heraus eine völlige Verständnislosigkeit und ein daraus erwachsendes Mißvergnügen entgegenbrachte, gezwungen wurden, sich miteinander zu messen, ohne einen anderen Berührungspunkt zu haben, als den, daß heute der eine, morgen der andere auf denselben Brettern zu demselben Publikum, von dem, was ihnen innerlich am Herzen lag, sprachen. Aber doch war nicht für beide der Fall der gleiche. Denn während der Norweger als Gast kam und bei aller Freude über das Verständnis und die Teilnahme, die ihm von einem fremden Volk entgegengebracht wurde, diese Triumphe außerhalb des eigentlichen Heimatbodens als einen Überschuß, als eine Zugabe zu Erhofftem und Erreichtem hinnehmen konnte, sah der Deutsche mit seinen ganz aus deutschem Empfinden geschöpften, nur im Gedanken

an Deutschland und Deutsche entstandenen Werken, sich im eigenen Lande genötigt für das, was er für sein größtes und heiligstes Besitztum hielt, mit jenem Fremden um jeden Fußbreit Boden zu kämpfen.

Er mußte das tun, nicht, weil er jenem seinen Ruhm und Erfolg beneidete, sondern weil der Fremde in seinen Augen der böse Feind war, der kam, um Unkraut unter den Weizen zu säen. Und so waren es von seiner Seite am letzten Ende mindestens ebensosehr ethische als ästhetische Beweggründe, die ihm die Kampfstellung aufzwangen. Und wenn er nicht begriff, wie seine jungen Zeitgenossen an den „mit wirklich dichterischer Größe entworfenen, mit dramatischer Gewalt ausgeführten ‚Kronprätendenten'" ziemlich gleichgültig vorübergingen, dagegen Ibsens übrigen, von ihnen so bewunderten Werken gegenüber nicht auf den Gedanken kamen, „daß beinahe alle diese Dramen weiter nichts sind als dramatisierte Epiloge zu einer Handlung, die vor dem eigentlichen Stücke liegt, daß alle Gestalten dieser Dramen eigentlich gar nicht an ihren eigenen Handlungen und Taten tragen, leiden und zugrundegehen, sondern an Taten, die andere vor ihnen getan und die sie auszutragen haben", so mischte sich in dieses ästhetische Mißbehagen auch schon das ethische darüber, daß diese „bedenkliche Umgestaltung des bisher gültigen und wie man hinzusetzen muß, des allein und für alle Zeiten gültigen dramatischen Gesetzes, daß der Mensch auf der Bühne für sich selbst einzutreten, die Folgen seines eigenen Tuns zu tragen hat", in der Überzeugung gipfele, „daß die Menschen überhaupt ohne Selbstbestimmung, ohne Kraft eigenen Wollens und nur noch organische Maschinen sind, in denen gewisse, meistenteils krankhafte Triebe, gegen die sie sich nicht wehren können, mächtig sind, daß also ihr Lebensgang von vornherein durch diejenigen vorherbestimmt ist, von denen sie ihre Krankheitstriebe geerbt haben". Diese Theorie, die nach seiner Auffassung „nichts weiter war, als die Dramatisierung der seelentötenden, materialistischen Weltanschauung, die das Drama mit einem Schlag aus dem Gebiet des geistigen Lebens in das des leiblichen verpflanzt, die an Stelle von Seelenkämpfen und Seelenentwicklung physisches Leiden und einen physiologischen Krankheitsprozeß stellt", mußte ihn, für den der Glaube an die leben- und tatenweckende Kraft des ernsten, aufs Gute gerichteten Willens Inhalt und Kern seines Lebens und dichte-

rischen Schaffens war, auf die Schanzen rufen und ihn anspornen, die darinliegende Gefahr der Herabsetzung des sittlichen Niveaus seines Volkes mit dem ganzen feurigen Ungestüm seiner leidenschaftlichen Seele zu bekämpfen. Eine Gefahr, die ihm um so drohender dünkte, als er der rein „technischen Kraft" Ibsens seine Bewunderung nicht versagen konnte. Er, der seinerzeit in der Schule Sardous so eifrig sich um die Geheimnisse der dramatischen Handwerkslehre bemüht hatte, der als Praktiker aus eigener Erfahrung die spielende Überwindung rein technischer Probleme keineswegs als etwas Minderwertiges einschätzte, war der letzte, in diesem Punkte dem Norweger eine glänzende Begabung, „die Fähigkeit, Gestalten zu schaffen" und „die Kunst des Dialogs" zu bestreiten. Ja, es wäre vielleicht, wenn auf einer früheren Etappe dieser Ibsensche Dramentypus seinen Weg gekreuzt hätte, eben um dieser raffinierten Technik willen in dieser Richtung eine Anregung nicht ganz ausgeschlossen gewesen. In diesem Zeitpunkt aber konnte davon um so weniger die Rede sein, als einmal jetzt für ihn diese technischen Probleme überhaupt nicht mehr die Rolle spielten, wie in seinen dramatischen Entwicklungsjahren und als vor allem, neben dem unüberbrückbaren Gegensatz der Ansichten über die letzten Ziele, er die Natur des anderen als seinem innersten Wesen zuwider empfand. Während er Ibsens Landsmann Björnson, wie erinnerlich sein wird, von der ersten Berührung an als innerlich verwandte Natur empfunden und als wahren Dichter begrüßt hatte, weil er das besitze, „was den wahren Dichter macht": „die begeisterte Seele, das warme Herz, den Glauben an große Menschennatur", hatte er bei Ibsen nie warm werden können, weil seiner Meinung nach diesem jene Eigenschaften fehlten „oder ihm wenigstens im Laufe der Zeit abhanden gekommen waren". Nur „einen messerscharfen, klug, ja sogar schlau berechnenden Verstand" wollte er ihm zugestehen: „Während alle großen Menschheitsfragen immer nur von dem ganzen Menschen, immer nur mit Kopf und Herz zugleich gelöst werden, geschieht dies bei den Ibsenschen Menschen immer nur durch den Kopf. Die Stimme der Empfindung ist bei ihm so zurückgedrängt, daß man den Eindruck erhält, als hätten seine Menschen nur ein Gehirn, sonst aber keine edlen Organe, und an Stelle des Herzens eine algebraische Formel."

Gegen diesen Menschen ohne Naivität und ohne Gemüt lehnte sich seine Seele mit der ganzen Kraft des Gemüts zornig auf. Was andere in gleicher oder ähnlicher Lage täten oder getan haben, ein Nichtbeachten, war seiner Kampfnatur unmöglich, vor allem auch deshalb, weil er mit Grauen fast gewahrte, welchen Einfluß diese Persönlichkeit auf die ganze deutsche Jugend ausübte, der sein Herz gehörte und für deren Seelenheil er sich als Dichter dem Vaterland und der Zukunft mit verantwortlich fühlte. Er vermochte das Rätsel nicht zu fassen und zu lösen, wie diese selbe Jugend, deren jubelnde Resonanz seiner eigenen Gefühle und Worte ihm noch in den Ohren klang, auf einmal so anderen Sinnes werden, so „entarten" konnte, daß sie plötzlich von der gesunden Speise, die er ihnen bot, sich abwandte und mit Inbrunst ihren Hunger und Durst mit „Gift" stillte. Und er glaubte schließlich, sich diese widernatürliche Erscheinung auch nur physiologisch erklären zu können: wer übersättigt ist, weist die zellenbildende Nahrung zurück und findet nur noch an Reizmitteln Geschmack. „Die deutsche Jugend," schreibt er nachmals im „Deutschen Drama", wo er einem Leserkreis von Ausländern die Krise der achtziger und neunziger Jahre begreiflich zu machen sucht, „war immer hungrig aufgewachsen: jetzt kam zum erstenmal ein sattes junges Geschlecht; Sattheit ist für den Menschen, namentlich für den Deutschen, ein gefährlicher Zustand; denn der Deutsche ist keine lichte, zur Fröhlichkeit angelegte, sondern eine dunkle, zum Trübsinn neigende Natur; er ist größer im Unglück als im Glück."

Allein so richtig zweifellos diese Diagnose war und so unbedingt auch das angeborene Ungeschick des Deutschen, Glück zu ertragen, zuzugeben ist, so übersah er doch bei der Wertung und Deutung der einzelnen Krankheitssymptome etwas, das wir mehr oder minder alle damals übersehen oder jedenfalls nicht scharf genug ins Auge gefaßt haben.

Diese Übersättigung des jungen Geschlechts kam nicht nur in jenen genugsam oft hervorgehobenen unerfreulichen Reaktionserscheinungen der Genußsucht, der Hadersucht, der Gleichgültigkeit gegen die Kräfte, die das Reich gebaut hatten und die es den Naturgesetzen nach auch erhalten mußten, bei vielen Gelegenheiten peinlich verletzend, ja empörend zum Ausdruck. Sondern die Natur selbst half die in dem Organismus

sich bildenden Krankheits- und Zersetzungskeime ausscheiden, indem sie Organe und Kräfte, die bei der besonderen Art der Arbeit der letzten Jahrzehnte gar nicht oder nur wenig in Mitleidenschaft gezogen waren, jetzt an erster Stelle in Tätigkeit setzte, zu arbeiten zwang, und indem sie dadurch die Jugend von dem lähmenden Gefühl müßiger, reicher Erben befreite. Die Jugend war hungrig, war durstig, wie jede gesunde Jugend, aber sie wollte auch, wie jeder gesunde Mensch, sich die Sättigung ihres Hungers und Durstes verdienen durch eigene Arbeit.

Und insofern hatte allerdings Wildenbruch wieder recht, wenn er den Schlüssel für den dämonischen Einfluß Ibsens zu finden glaubte in der der Menschheit innewohnenden Sehnsucht „nach einer Kabbala, nach einer Formel, in die sie sich verlieren, die sie gewissermaßen wie ein Opiat verschlucken konnte, um dann den Stein der Weisen im Leibe, die Lösung des Welträtsels in Händen zu fühlen".

Nur darin irrte er, daß diese Jugend — von dem Drang nach einer solchen neuen Formel für die innere Orientierung über eine Reihe von Fragen, die die vergangene Epoche kaum gestreift, zu Ibsen hingezogen — auf einem Irrweg sei, weil „alle diese Stücke auf Verhältnissen aufgebaut waren, die dem deutschen Leben fremd sind, weil in keinem dieser Stücke eine einzige von den Fragen berührt wurde, die das deutsche Volksleben in seinen Tiefen bewegen." Er übersah dabei, daß im Gegensatz zu dem inneren Gesetz seiner Natur, das ihn zwang, immer wieder beim Gestalten von Menschen und Menschenkonflikten vom Einzelnen ins Ganze zu streben, immer wieder das Einzelschicksal in einen großen geschichtlichen Zusammenhang einzuordnen und von der Peripherie aus die Gestalten im Mittelpunkt des Kreises zu belichten und zu lenken, dieses junge Geschlecht zunächst einmal das leidenschaftliche Bedürfnis hatte, egozentrisch sich in der fertigen Welt und Gesellschaft, in die es hineingeboren war, zurechtzufinden. Und daß ihm deshalb dieser Norweger, trotzdem er nur von norwegischen Verhältnissen und Menschen sprach, aber von demselben egozentrischen Standpunkt aus, etwas zu geben hatte, genau wie ihm nach anderer Richtung Nietzsche etwas gab, das es als blutbildend empfand.

Aus diesem Grunde stand es im Buch des Schicksals geschrieben, daß die Wege eines großen Teils der Jugend sich von denen Wilden-

bruchs um die Wende der achtziger und neunziger Jahre scheiden mußten, weil sie einander nicht mehr verstanden. Der eine, weil er in ahnungsvoller Witterung kommender Gefahren jede Stunde verloren glaubte, die nicht der Arbeit am Ausbau und der Vertiefung des persönlichen Verantwortungsgefühls des einzelnen für das Allgemeine gewidmet war, die anderen, weil sie mit ihrem eigenen Ich viel zu sehr beschäftigt waren, um nicht jeden, der sie an dieser individualistischen Kleinarbeit verhindern wollte, als ihren persönlichen Feind anzusehen. Daß außerdem auf der Seite der Jugend auch politisch-soziale Tendenzen mit im Spiele waren, daß die ausgesprochene Hinneigung zur Sozialdemokratie, das Kokettieren mit sozialrevolutionären Ideen bei einem Teil der um 1890 zu Worte kommenden literarischen Generation mit dazu beigetragen haben, die Gegensätze noch zu schärfen, soll nicht geleugnet werden. Aber sie allein wären bei einer so von tiefstem sozialen Verantwortungsgefühl, einer so in jedem Pulsschlag lebendigen, verstehenden Liebe für die Armen und Leidtragenden erfüllten Seele, wie der Wildenbruchs wohl überbrückbar gewesen, jedenfalls in jedem Augenblick, da nicht an das nationale Empfinden gerührt wurde, ebenso überbrückbar wie die Meinungsverschiedenheiten über die Berechtigung dieser oder jener künstlerischen Form, an erster Stelle des Naturalismus.

Wer heute die geschichtlich abgeschlossene, von ihren Anfängen bis zu ihren letzten Ausläufern und Ausklängen von Etappe zu Etappe deutlich verfolgbare Phase des deutschen Naturalismus in den letzten zwei Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts prüfend überschaut, wird unter den in dieser Epoche schöpferisch Tätigen kaum einen finden, der nicht wenigstens in irgendeinem Motiv, einer Gestalt, dem Naturalismus sich tributpflichtig erwiesen hätte, wenn auch bisweilen zweifellos ohne es zu wollen.

Es ist das psychologisch auch eigentlich selbstverständlich. Denn es handelte sich in diesem Falle ja am letzten Ende nicht um eine literarische Strömung oder Mode, sondern um eine Reaktion des modernen Menschen auf die Ergebnisse der gesamten Arbeit des vergangenen Zeitalters, um eine Anpassung der empfangenden Organe des einzelnen an Erscheinungen der Außenwelt, Dinge die in den verschiedenen Gesellschaftsschichten und Arbeitsstätten sich unter der Einwirkung nationaler,

politischer, volkswirtschaftlicher, sozialer Umwälzungen und Neuorientierungen im Laufe eines Menschenalters gebildet hatten, und die in ihrer Neugestaltung dem unbewußt aufnehmenden, zu prüfender, vergleichender Erfassung des Ganzen und seiner Teile fortschreitenden Blick als ein Neuland erscheinen und die künstlerisch Veranlagten zur Wiedergabe und Gestaltung reizen mußten. Die Theoretiker mochten sich über die Grenzen der Zulässigkeit und Möglichkeit in der linien- und farbentreuen, in der gewissermaßen Faksimilewiedergabe der geschauten Bilder grundsätzlich und beharrlich ereifern und streiten, die Schaffenden waren, mit verschwindenden Ausnahmen, von dem Problem an sich gefesselt, und suchten je nach Begabung, Temperament innerhalb ihres individuellen Betätigungsbereichs und ihrer allgemeinen künstlerischen Anschauungen dieses Neuland in Kultur zu nehmen, ohne sich dabei pedantisch auf ein Programm oder eine Theorie für oder gegen festzulegen. So ist auch für Wildenbruch die Stellung zum Naturalismus nicht eine Prinzipienfrage, sondern lediglich eine Frage des künstlerischen Taktes gewesen. Bekämpft hat er ihn nur in seiner Ausartung und in seiner Einseitigkeit, bekämpft das Dogma, „jeder Versuch, frühere Zustände der Menschheit, größere Konflikte, als die von Hunger und Armut zu schildern, sei eine Lüge", bekämpft die banausische Ausschaltung des Verses, bekämpft die Armeleutekunst als Selbstzweck, bekämpft die programmatische Pflege der Dialekt- und Vulgärsprache als Zeichen der wirklich modernen Kunst, bekämpft vor allem das Unvermögen wirklicher dramatischer Gestaltungskraft, das unter der Flagge des „konsequenten Naturalismus" eine Zeitlang auf den Bühnen sich bedenklich breitmachte, und zu derselben Zeit, da die „raffinierte Technik" Ibsens gerade den Deutschen den Sinn für gewisse dramatische Stileigentümlichkeiten schärfte, den Respekt vor den großen dramatischen Grundgesetzen zu untergraben drohte.

Wie er aber, abgesehen von diesen Entartungs- und ihren Folgeerscheinungen, grundsätzlich zu dem Problem des Naturalismus stand, erhellt vielleicht am besten aus den nachfolgenden, wohl Ende der achtziger Jahre geschriebenen Versen, die durch seine ganze übrige Dichtung gewissermaßen beglaubigt werden.

Realismus und Idealismus.

Einst stand die Kunst, weit sichtbar nah und fern,
Hoch überm Haupt der Menschheit wie ein Stern.
Der Weg war steil, des Genius Hände türmten
Die Stufen, drauf zu ihr die Jünger stürmten.
Heut, gleich Arachne, die sich selbst umspinnt,
Liegt sie versteckt im tiefen Labyrinth.
Kein Meister kommt, es will kein Held sich nahn,
Durch das Gestrüpp zu brechen eine Bahn.
Und statt des einen, den wir all entbehren,
Soll Theorie uns Weg und Stege lehren.
Das Herz verstummt, die Lunge schreit und tobt;
Der eine lästert, was der andre lobt,
Der eine girrt von Liebe und von Wein
Und badet sich im ew'gen Sonnenschein,
Der andre, gleich der grauen Fledermaus,
Kriecht nur bei Nacht aus seiner Höhle aus,
Und weil er stets der Sonne ausgewichen,
So wird aus seiner Welt sie ausgestrichen.
Und alle kämpfen sie mit gleichem Wort
Und schreien „Wahrheit! Wahrheit!“ immerfort.
Da frag' ich mich voll Staunen und voll Schreck,
Spielt Wahrheit denn mit unsrer Zeit Versteck?
Ich blicke auf — und leuchtend, groß und klar
Liegt rings Natur, so wie sie ewig war.
Und wie mein Blick das weite All umfängt,
Fühl' ich mein Herz vom Lebensstrom getränkt.
Lenz, Sommer, Herbst, das ganze große Bild
In meinem Innern spiegelnd widerquillt.
Alles, was draußen schaffend lebt und webt,
Das Leben ist's, das in mir selber lebt,
Durch meine Seele strahlt in lichter Klarheit
Die Weltenseele, die allmächt'ge Wahrheit.
Sie spricht, und wie der Donner tönt ihr Wort:
Wen Drang nicht zu mir trieb, der weiche fort.
Vergebens, daß ihr tändelnd spielt und nascht,
Vergebens, daß ihr gierig zerrt und hascht,
Wer mich nicht fühlt in seines Herzens Fülle,
Wer nur die Welt abschreibt in ihrer Hülle,
Der lasse ab, sein Wort bleibt ohne Licht,

Er sieht vor Wirklichkeit die Wahrheit nicht.
Ein Tor, wer klein das kleine Sandkorn achtet
Und stolz und blind ins Ungewisse trachtet.
Ein Tor, wer stieren Blicks am Sandkorn klebt,
Die Welt nicht ahnend, die darinnen lebt!
Die Seele sieht nicht ohne Leibes Augen,
Aug' ohne Geist wird nie zum Leben taugen,
Das Ding erfassend, des Erfassens froh,
So Künstler bilde, Dichter singe so.
Doch soll er sprechen, was das Leben spricht,
Vergiß im Ding des Dinges Seele nicht.
— — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —

Wohl gilt für den Biographen nicht minder wie für den Historiker im allgemeinen als bindendes Gesetz, daß er sich um die möglichen Folgen nicht Wirklichkeit gewordener Möglichkeiten nicht zu kümmern hat. Und doch gibt es im Leben des einzelnen wie des Volkes Lagen, die dem überschauenden, dem Zusammenhang der Dinge nachspürenden Betrachter eine solche zeitweilige Loslösung von dem Geschehenen, einen solchen Flug ins Land der Möglichkeiten nahelegen, fast zur Pflicht machen.

Es kann nach dem bisherigen Entwicklungsgang Wildenbruchs und vor allem seit er den großen Plan der Hohenzollerndramen gefaßt und auszuführen begonnen, wohl niemand ernstlich darüber im Zweifel sein, daß er sich damit ein Ziel gesteckt hatte, auf das ihn seine eigenste Natur hindrängte, und von dem er nur durch ganz außergewöhnliche, unberechenbare Einflüsse — vis major — abgelenkt werden konnte. Diese vis major war das kaiserliche Verbot des „Generalfeldobersten" gewesen, das nicht nur dieses eine Werk zum Lebendigbegrabenwerden verdammte, sondern auch die noch werdenden, aus derselben Wurzel ans Licht strebenden, im Keim erstickte. Nur dem Zufall, daß es schon über das embryonale Dasein hinausgediehen war, hatte es das dritte Werk der Reihe zu danken, daß es am Leben blieb, aber ohne die Fähigkeit, sich fortzupflanzen. Das Geschlecht war zum Aussterben verdammt. Den dadurch in der Seele des Dichters hervorgerufenen Zustand der Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung, die Trauer, den Zorn, den Ingrimm

eines seelisch Vergewaltigten muß sich gegenwärtig halten, wer zu der „Haubenlerche“ das rechte Verhältnis gewinnen will, jenem vieraktigen Schauspiel, das rund ein Jahr nach dem Verbot des „Generalfeldoberst“, erschien und damals mit Recht eine ungeheure Überraschung, und in manchen Kreisen Befremden, ja Entsetzen hervorrief.

Papierfabrik, Büttgesellen, Lumpenfaktoren, Berliner Dialekt, enge Stubenluft, eine schwüle Dunstatmosphäre rücksichtsloser Lebensgier, Goldgier. War das derselbe Mann, der „Das Neue Gebot“ und „Die Quitzows“ geschrieben, und der dem in den Tod gehenden „Generalfeldobersten“ das mahnende „Deutschland, Deutschland, Deutschland!“ auf die Lippen gelegt? War er plötzlich in das Lager der Neuen, der Jungen übergegangen, hatten ihn die Lorbeeren von Sudermanns „Ehre“, der gerade in diesem Winter 1889/90 die Berliner zugejubelt hatten, das Programm der Männer der „Freien Bühne“, die den jungen Gerhart Hauptmann und sein „Vor Sonnenaufgang“ als Heilsbringer der neuen Kunst auf den Schild gehoben, irregemacht an sich selber? Wie war es sonst möglich, daß ein Dichter so seine ganze Vergangenheit verleugnete und anbetete, was er seinem innersten Wesen nach eigentlich verabscheuen mußte!

Mochte nun auch bei derartigen Formulierungen und Schlußfolgerungen Urteilslosigkeit und Oberflächlichkeit zu törichten Übertreibungen und Ungereimtheiten allerart führen, bestehen blieb doch auch für den ernst, sachlich und gründlich Prüfenden ein, wie es schien, schwer überbrückbarer Gegensatz zwischen dem Dichter der „Haubenlerche“ und dem Dichter des „Neuen Gebots“ und der „Quitzows“, und die Frage sprang auf, was war der letzte Grund dieser Umstimmung, richtiger, die Gründe?

Und allerdings waren es deren mindestens zwei.

An erster Stelle die vis major, die ihm die Arbeit, an der sein Herz hing, verleidet, ihm das Wasser für den Boden, den er sich als eigenstes Siedlungsland erkoren, abgegraben hatte. „Es kam mir darauf an,“ schreibt er im Sommer 1890 an Stange, „zu ... zeigen, daß, wenn ich Stoffe aus der Geschichte dieses Hauses behandle, ich es tue, weil ich *will*, nicht weil ich *muß*, d. h., daß ich diese Stoffe nicht darum behandle, weil mir andere nicht zu Gebote stehen.“

Aber nicht dieser Trotz allein war es, der ihn die Feder zu dem sozialen Drama ansetzen hieß. „Es kam mir auch darauf an," fährt er fort, „dies letztere der ganzen Welt zu beweisen, all den bösen Schreihälsen, die dem Volke so gern einreden möchten, daß mein ganzes Können und Wirken nichts weiter sei als Erregung einer gewissen patriotischen Hypnose. Diesen Herren, die mich so gern als ‚Spätling der Romantik' beiseiteschaffen möchten, habe ich mich bemüht, einen derben naturalistischen Klotz zwischen die Beine zu schieben."

Also aus einer produktiven Entrüstung letzten Endes, einer tiefen augenblicklichen Verstimmung und Verzweiflung und einem aufgesammelten Groll und Ärger über die von der Jugend ihm gegenüber angeschlagene Tonart, war die „Haubenlerche" entsprungen. Aus den letzten Äußerungen könnte vielleicht jemand beim flüchtigen Überlesen so etwas wie eine Bestätigung der bei dem Erscheinen des Stückes von Feinden und Freunden geäußerten Vermutung durch den Dichter selber herauslesen, er habe mit der „Haubenlerche" doch dem Tagesgeschmack eine Konzession gemacht. Doch entspricht das jedenfalls nur bedingungsweise den Tatsachen.

Daß er im Grunde seiner Seele von jeher ehrgeizige Träume und Hoffnungen von Erfolgen auf dem Gebiet des bürgerlichen Dramas genährt und gehegt und wiederholt schon Anläufe zu einer Verwirklichung genommen, wissen wir; ebenso allerdings, daß ihm bisher immer im Augenblick, da er im Gesellschaftsdrama den bürgerlichen Konversationston zu treffen versuchte, seine beste Kraft zu versagen schien. Dagegen hatte er gerade auf dem Instrument, dem er in der „Haubenlerche" die Hauptstimme anvertraut — dem Berliner Volksdialekt — seit den Riekebuschszenen in „Vätern und Söhnen" und vor allem seit den Volksszenen in den „Quitzows" sich als einen solch überlegenen Virtuosen gezeigt, daß es für ihn wahrlich nicht eines schielenden Seitenblickes auf die Noten und die Finger der damals jungen Herren bedurft hätte, um ihnen ihre Künste abzugucken. Wenn aber nicht verkennbar ist, daß zu der Beschreitung der Bahnen eines modernen sozialen Schauspiels ihn die Beobachtung, wie stark das Publikum auf derartige Probleme und Gestalten reagierte, jedenfalls mit bestimmt hat, so ist auf der anderen Seite um so nachdrücklicher

zu betonen, daß das am meisten modern und naturalistisch anmutende Motiv des ganzen Dramas, das in der Schlußszene des dritten Aktes eine solche Rolle spielt — der durch den Anblick der Goldstückhaufen in der Seele des Mädchens geweckte dämonisch-sinnliche Rausch — schon in einer Zeit, da kein Mensch von Naturalismus etwas ahnte, seine Phantasie beschäftigt hatte, und zwar auch schon in einer ähnlichen Verknüpfung.

Eines freilich darf nicht verschwiegen werden, daß unter der Arbeit und mehr noch unter dem Eindruck der unmittelbaren Wirkung der „Haubenlerche" auf das Publikum, sich bei ihm allerdings vorübergehend die Vorstellung und Überzeugung festzusetzen begann, als sei er mit diesem Drama an einem Wendepunkt angelangt, als werde von der „Haubenlerche" eine neue Schaffensepoche ausgehen. Wer sich der Vorgänge des Novembers 1889 entsinnt und zugleich der impulsiven, gegenwartsbeherrschten Psyche des Dichters, der sein ganzes Leben hindurch immer sein letztentstandenes Werk für sein bestes gehalten hat, wird aber gerade diesen Äußerungen kein größeres Gewicht beilegen, als ihnen als Stimmungswallungen, die sie sind, zukommt. So wenn er im November 1890 unter dem Eindruck des über die „Haubenlerche" nach der Aufführung entbrannten Streites der Meinungen an Stange schreibt: „Ja, dieses kurze Wort, die ‚Haubenlerche', umfaßt ein großes Kapitel. Bisher sind nur die ersten Sätze dieses Kapitels gesprochen; aber die Fortsetzungen werden folgen und ich gedenke in dieser wichtigen Sache noch manches gewichtige Dichterwort zu sprechen, niemandem zur Freude, niemandem zu Leide, sondern nur, wie die Sache mich treibt und zwingt." Oder wenn er an den Frankfurter Regisseur Hermann, mit dem ihn seit den Tagen der Menonitenaufführung in Frankfurt a. M. freundschaftliche Beziehungen verbanden, als Antwort auf eine begeisterte Zustimmung zur „Haubenlerche" schreibt, anknüpfend an jene Menonitenaufführung: „Die Jahre sind dahingegangen und es liegt nun schon wieder eine ganz erhebliche Vergangenheit, ein gut Stück Weg des gelobten dramatischen Landes hinter mir. Undankbar wäre ich, wenn ich mich über den Weg beklagen wollte, den ich zurückgelegt habe, wennschon ich erfahren habe, daß die Sonne in diesem Lande manchmal furchtbar brennt, die Kälte furchtbar kältet, das Wetter

jäh und rasch sich wandelt, und daß es an diesem Wege Steine und Dornen gibt, an denen man sich Wunden und Narben holen kann, die man nie wieder vergißt und nie ganz wieder verschmerzt. So ähnlich aber wie zu jener Zeit voll eitel ‚Zukunft' war mir zumute, als ich Ihren Brief über die ‚Haubenlerche' erhielt, denn dieses Stück bedeutet einen Absatz auf dem Bergpfade, den ich im dramatischen Lande schreite, und wer auf einem Absatz anlangt, bleibt stehen und sieht sich um. Da sehe ich denn die Stücke vor mir vorüberwandeln, die ich bisher geschrieben, und indem sie mir ins Gesicht sehen, erkenne ich sie als Kinder von meinem Fleisch und Blut, und dieses erkennend, fühle und weiß ich, daß ihrer jedes, mag darüber gesagt und geschrieben worden sein, was da wolle, als eine Notwendigkeit, als ein Lebens- und Stoffwechselprozeß meiner Natur aus mir heraus und in die Welt getreten ist. Wie ein großes Meer mit goldnen Wellen, so hat die Phantasie hinter meinem Haupt und Herzen gestanden, ich mußte die Schleusen ziehen, wenn ich nicht erstickt werden wollte, und so sind sie denn herausgebrochen im klingenden Schritt des Verses, im flatternden Gewand der Romantik, alle jene Schauspiele und Tragödien, an denen die Schriftgelehrten soviel Ärger und die Ungelehrten soviel Freude gehabt haben. Und nun begibt sich das Merkwürdige, daß meine Natur mit derselben instinktiven und darum unwiderstehlichen Gewalt sich dem Stoffgebiete und der Behandlungsart des Stoffes zuzuwenden beginnt, die Sie in der ‚Haubenlerche' zum erstenmal erblicken. Lassen Sie mich hier abbrechen, denn nun beginnt wieder Zukunft und die Zukunft ist heilig, man soll ihren Schleier nicht vorwitzig lüften."

Daß er in dem Augenblick so empfand, ist durchaus begreiflich, und das Schicksal der „Haubenlerche", die im Sturmlauf die deutschen Bühnen eroberte und bis auf den heutigen Tag sich mit fast unverminderter Zugkraft ununterbrochen auf dem Repertoir erhalten hat, scheint ihm recht zu geben. Und doch war es eine Selbsttäuschung, wenn er damit eine neue mächtige Erzader angeschlagen glaubte. Wohl lieferte er damit den Beweis, daß der „Spätling der Romantik", wenn er sich für seine dichterische Tätigkeit andere Ziele steckte, als die von der herrschenden Meinung als allein „modern" anerkannten und gutgeheißenen, dies nicht deshalb tat, weil er nicht die Kraft besaß, Gegen-

wartsmenschen und Gegenwartskonflikte in ihrer Gebundenheit innerlich zu erfassen und zu gestalten, sondern weil er seine persönliche Aufgabe als Dichter anders faßte. Aber auch die innere Nötigung zugegeben, die ihn, wie er betont, gezwungen habe, dieses Mal sich auf eine andere Tonart umzustimmen, der historische Betrachter muß, vor allem im Hinblick auf die ganze spätere Entwicklung Wildenbruchs, doch zu dem Schluß kommen, daß dieser innere Drang schwerlich als so unwiderstehlich zwingend von ihm empfunden wäre, wenn nicht gleichzeitig von außen durch den gewaltsamen Eingriff in seine große dramatische Arbeit auf der einen und durch die von ihm als Herausforderung und als Zweifel an seinem dichterischen Können empfundene Haltung der Jugend auf der anderen Seite, ihm diese Wegrichtung aufgedrängt worden wäre.

Um L'Arronge, der durch das Verbot des „Generalfeldobersten" auch materiell nicht unerheblich geschädigt worden, eine Art Ersatz zu bieten, hatte Wildenbruch sich noch unter der Arbeit am letzten Hohenzollerndrama entschlossen, diesen bürgerlich-modernen Stoff zu gestalten, und er konnte, als am 20. September 1890 die „Haubenlerche" am Deutschen Theater in Szene ging, sich beruhigt sagen, daß damit für jenen der mit dem „Generalfeldoberst" entgangene Gewinn mehr als aufgewogen sei. Mit der jungen Else Lehmann in der Titelrolle, Hermann Nissen und Gustav Kadelburg als Brüder Langenthal, Georg Engels als Ale, Ernst Pittschau als Paul Flefeld, Hedwig Meyer als Juliane, Paula Carlsen als Mutter Schmalenbach ward die „Haubenlerche" für das Deutsche Theater ein Zugstück ersten Ranges, an dessen Erfolg die wundervoll abgestimmte Aufführung sich allerdings einen Anteil zurechnen konnte. Freilich auch, mit Ausnahme des „Herrn August" und Julianens, lauter dankbare Rollen, von der „Haubenlerche" angefangen, die gleich im Auftakt durch den jubelnden Lerchentriller „aber vergnügt" die Stimmung macht, bis zu dem raunzenden Onkel Ale gut gegeneinander abgetönt und in wohlabgewogenen Kontrastwirkungen in Taten und Worten die äußere und innere Handlung bis zur Illusion des Miterlebens dem Zuschauer nahebringend. Das ganze Drama nicht in die Tiefe bohrend und, trotzdem die Handlung besonders im dritten Akt hart an schwindelnden Abgründen tragischer Verwicklungen

vorbeiführt, mehr durch die schicksalsschwere Situation als durch die innerlichste Erfassung der einzelnen, in den Charakteren liegenden tragischen Möglichkeiten wirkend. Im dritten Akt das zum Konflikt treibende Motiv mit fast verletzender Brutalität bis dicht an die Grenze des auf der Bühne Erträglichen herausgearbeitet, und dadurch bei nicht innerlich sehr reiner Darstellung das Schicksal des Dramas gefährdend. Gefährlicher noch die Gestalt des älteren Bruders Langenthal, eines scheinbar konstruierten aber doch Wildenbruch im Blut steckenden Charakters, der mit den männlichen Helden der „Herrin ihrer Hand" und von „Opfer um Opfer" eine bedenkliche Familienähnlichkeit hat und zuweilen hart an die Grenze des Unfreiwillig-Komischen streift. Überhaupt die „Hinterhausinsassen" entschieden besser gesehen und gestaltet als die des Vorderhauses, und insofern an die Verteilung der Kräfte in Sudermanns „Ehre" unwillkürlich erinnernd. Wenn diese Parallele aber gleich bei der ersten Aufführung natürlich wahrgenommen und mit mehr oder minder großer Bosheit gerügt wurde, so übersah man dabei oder wollte übersehen, wie gerade aus dieser Perspektive sich der denkbar schärfste Gegensatz zwischen den beiden Werken ergab, ein Gegensatz, der nicht zufällig, sondern bewußt und mit vollem Nachdruck vom Dichter der „Haubenlerche" herausgearbeitet war. „Die Parole ist," klagt er in einem Briefe an Stange, „daß die ‚Haubenlerche' in den Spuren der Sudermannschen ‚Ehre' wandle, während sie in Wahrheit diesem Stück nach Inhalt und Gesinnung diametral gegenübersteht ... Alles was über das Stück gesprochen wird, läßt mich fühlen, daß es wenig Menschen gibt, die den Kern einer Sache wieder zu erkennen vermögen, wenn sie ihnen unter einer neuen Form geboten wird." Dieser Wildenbruchsche Kern ist eben die Art, wie, im Gegensatz zu den Gestalten des Sudermannschen Dramas, die Hinterhausbewohner bei ihm gesehen sind, gesehen genau so scharf mit all ihren großen und kleinen Untugenden und Unarten, aber jeder einzelne in der Seele des Dichters empfangen und wiedergeboren mit der verstehenden Liebe eines großen gütigen Herzens, verklärt durch eine Eigenschaft, die er selbst in einem, im ersten Jahr seiner Ehe entstandenen Gedicht durch Engelsmund dem aus dem Paradies vertriebenen Menschenpaar als Trost in Erdenschwere und Not verheißen:

Auf Erden wächst ein winzig Blütenreis,
Von dem man nichts im Paradiese weiß,
Es wächst nur, wo nicht immer Sonne scheint,
Es findet nur, wer einmal schon geweint,
Es heilt von Wunden, kühlet von Beschwerden,
Wer es gepflückt, kann niemals trostlos werden.
Adam und Eva spitzeten das Ohr:
„Wie heißt das Kraut?" Er sprach: „Es heißt Humor".

Wenige Tage nach der Uraufführung der „Haubenlerche" waren Wildenbruchs der Atmosphäre der Theateraufregungen entflohen, um noch vor Eintritt der mit neuen Gewittern dräuenden Winterkampagne im Süden Freude und Frieden zu suchen und zu sammeln. Beides hatten sie in reichem Maße gefunden und waren am 20. Oktober nach vierwöchiger Abwesenheit nach Berlin zurückgekehrt, als, kaum daß sie am eigenen Herd ein paar Stunden wieder warm geworden, das Schicksal abermals, dräuend, wie es schien, an die Pforte des Hauses pochte: Ein Telegramm des kaiserlichen Flügeladjutanten: „Seine Majestät will Sie um sieben Uhr im Berliner Theater sprechen." Nach allem, was vorangegangen war, eine Botschaft, die, wenn nicht Sorgen, so doch Unruhe erregen mußte. Seit dem Verbot des „Generalfeldoberst" waren alle Verbindungsfäden zerrissen. Was wollte man dort? Wieder anknüpfen oder etwa nun auch das dritte Hohenzollernstück, das dem Schauspielhaus eingereicht war, verbieten? — Weder von dem einen noch von dem andern war die Rede. Der Dichter wird in alter, huldvoller Weise begrüßt, ins Gespräch gezogen, am Schluß — das war eben der Grund der heutigen Ladung — ein Vorschlag, der Vorschlag eines zu bearbeitenden Stoffes: „Rudolf von Habsburgs Kaiserwahl wird durch Friedrich von Hohenzollern gefördert".

Das war allerdings auch keine frohe Botschaft und neue Wolken schienen am Horizont sich zusammenzuziehen. Denn daß diesem Stoff an sich, in der Form, in der er ihm nahegebracht wurde, seine ganze Seele widerstrebte, war ihm vom ersten Augenblick an klar. Immerhin waren das spätere Zukunftssorgen, und jedenfalls nahm er den Eindruck mit, daß das Schicksal seines dritten Hohenzollerndramas wenigstens einstweilen noch nicht gefährdet sei.

In den ersten Novembertagen kommt aus Potsdam der Befehl, im Beisein des Grafen Hochberg dem Kaiser das neue Drama vorzulesen. Die Vorlesung dauert von mittags ein Uhr bis nachmittags fünf Uhr. Mit lebhaftestem Interesse folgt der hohe Herr dem Gang der Handlung, die Gestalt des das Drama beherrschenden jungen Großen Kurfürsten packt ihn innerlich, persönlich. „Das kann eigentlich nur einer spielen, der schon selbst regiert hat, das möchte ich am liebsten dem Schauspieler selbst einstudieren! Am liebsten hätte ich die Probe hier bei mir.“ Dazwischen fehlt es nicht an heftigem Widerspruch: „Das muß heraus!“ Worauf der Dichter in ehrerbietigem Ärger fragt: „Wollen denn Majestät das Stück nicht zu Ende hören, zu sehen, ob die Gestalt auch herauszunehmen geht.“ Und zum Schluß heißt es: „Sie muß drin bleiben, ja, aber das eine Motiv muß wegfallen. Nächstens müssen Sie kommen, lieber Wildenbruch, der Kaiserin das Stück vorzulesen, sie hat mich schon gefragt: ‚Wie ist das Stück?‘, als ich herauskam.“ Die zweite Vorlesung zwei Tage darauf im Marmorpalais. Außer den kaiserlichen Majestäten als Hörer nur Dryander. Vor Beginn der Vorlesung sagt der Dichter dem Kaiser: „Majestät, ich habe das Verhältnis Ihrem Wunsche gemäß geändert. Ich hab's meiner Frau vorgelesen und die hat gesagt, ich könne mich beim Kaiser bedanken, es sei jetzt besser als erst.“ „Sehen Sie wohl,“ erwidert der Kaiser und sieht ihm lächelnd in die Augen: „Ich bin nicht so . . .“

Unmittelbar darauf ward das Drama für das Schauspielhaus angenommen und mit den Vorbereitungen für die Aufführungen begonnen.

Schon im Mai 1889 hatte Wildenbruch an Stange geschrieben: „Der ‚Generalfeldoberst‘ ist fertig — neue Gestalten klopfen an die Tür, vor der sie stehen.“ Anderthalb Jahre waren seit dieser ersten andeutenden Erwähnung verstrichen und man weiß, unter wie gewaltsamen und schmerzlichen Erschütterungen des Menschen und des Dichters sich das neue Werk zum Licht und zur Vollendung durchgerungen. Als im November der Axthieb gegen seine Wurzel fiel, war die ganze treibende Kraft seiner Seele in dem Stoff und in der Gestaltung lebendig. „Ich habe schon,“ schreibt er in diesen Tagen an Berthold Litzmann in demselben Briefe, in dem er verzweiflungsvoll über die Katastrophe des

„Generalfeldobersten" berichtet, „wieder ein Stück unter den Händen, das eng an den ‚Generalfeldobersten' anschließt — was soll daraus werden? Ich schreibe es zu Ende, ohne zu wissen, was ich damit machen soll, wenn es fertig ist." Auch in der an den Kaiser gerichteten Immediateingabe hatte er auf den inneren engen Zusammenhang des vollendeten Werkes mit einem neuen, der Vollendung schon entgegenreifenden hingewiesen, ohne jedoch, hier wie dort, seiner tiefen angeborenen Scheu über den Stoff einer noch nicht abgeschlossenen Dichtung sich näher zu äußern, untreu zu werden. Dieses letzte Siegel wird erst gelöst in einem am 21. Februar 1890 an Stange gerichteten Briefe, der zugleich etwas vom innerlichsten Leben der beiden Menschen aufschließt, die in den vergangenen Monaten gemeinsam die schwere Hand des Schicksals auf sich ruhen gefühlt hatten. Anknüpfend an den Dank für Glückwünsche zum Geburtstage Frau Marias schreibt er: „Ich habe in diesen schweren Zeiten erkennen gelernt, daß der Tag, an dem diese Frau geboren wurde, ein Tag des Segens für mein Leben war ... In einer der schlimmen Nächte, deren ich manche gehabt habe, als ich vor Herzeleid nicht schlafen konnte, stand sie aus ihrem Bette auf, kam zu mir, schmiegte sich an mich und sagte: ‚Wenn du doch deine Sache Gott anheimstellen wolltest.' Und mit diesem Wort ging mir das Morgenrot über all den Stürmen auf, die meine Seele verwüsteten ... Und aus dem Morgenrot ist der Tag geworden, die schwere Zeit hat mich nicht untergekriegt, mein neues Stück ist fertig. Der Titel ist ‚Moritz August von Rochow'; es spielt vor und während 1640, und die Figur, die im Mittelpunkt steht, ist Friedrich Wilhelm, Kurprinz, dann Kurfürst von Brandenburg." Bald nach der Vollendung verwandelte sich „Moritz August von Rochow" in „Der neue Herr", trotzdem Dilthey meinte: „Nehmen Sie sich in acht. Das ist ein gefährlicher Titel." Anfang Februar las er das Werk zuerst im Freundeskreise vor. Anwesende waren außer Schwager und Schwester Yorck, Althoff und Frau, Dilthey und Frau, Ernst von Bergmann und Frau und die Frau des Staatssekretärs Stephan. Dieser letztere hatte an dem Abend nicht dabei sein können. Als er aber einige Wochen später, nach Bismarcks Abgang, wieder im Wildenbruchschen Hause war, hat er, wie Wildenbruch nachmals erzählte, ihn beiseite genommen und ihn beschworen: „Lassen Sie

sich eine notarielle Verhandlung aufnehmen, lassen Sie alle die, welche der Vorlesung neulich beigewohnt haben, urkundlich bezeugen, daß sie das Stück im Februar von Ihnen gehört haben. Sonst laufen Sie, wenn das Werk erscheint, die Gefahr, daß es auf den Sturz Bismarcks gedeutet wird." Die Warnung Diltheys hatte er nicht verstanden, diese Warnung verstand er wohl, aber glaubte über sie lachen zu dürfen. Das was da jetzt als das Drama „Der neue Herr" auf dem Papier stand, dieses in Schmerzen geborene Werk war ja kein Ding für sich, es war nur der Teil eines größeren Ganzen, eine Fortsetzung und Krönung von Geschehnissen, eine Weiterentwicklung von Persönlichkeiten, die im „Generalfeldobersten" zu leben und zu wirken begonnen. Der Schlüssel gewissermaßen zu den Menschen und Begebenheiten dort, und zugleich die innere Lösung des im „Generalfeldobersten" geschürzten, aber auch nur geschürzten tragischen Knotens. Nicht zum wenigsten deshalb hatte ihn ja die gegen den „Generalfeldoberst" gerichtete Gewaltmaßregel, die ihm das Wort abschnitt, so leidenschaftlich erregt und erbittert. Weil ohne dieses Drama, das, wie er es selbst bezeichnete, „sich zu dem folgenden ‚Neuen Herrn' wie der Vater zum Sohn verhält, dieses zweite Drama eigentlich gar nicht verstanden werden kann". „Von dem tragischen Leid, mit welchem der Schluß des ‚Generalfeldobersten' entläßt, soll der Zuschauer im ‚Neuen Herrn' erlöst werden, indem er sieht, wie der große vaterländische Gedanke, an dem der Markgraf Johann Georg zerbricht, von seinem Großneffen und Patenkind, dem anderen Hohenzollern, dem größeren, Friedrich Wilhelm dem Kurfürsten, wieder aufgenommen und zum Siege geführt wird. Wäre in Berlin nicht nur der ‚Neue Herr', sondern auch der ‚Generalfeldoberst' zur Aufführung gelangt, so würden die Zuschauer den durch beide Stücke hindurchgehenden einheitlichen Gedanken verstanden, würden empfunden haben, daß das Licht, das aus dem ‚Neuen Herrn' leuchtet, kein kalter Glanz, sondern warmes Feuer ist. Dann würden sie erkannt haben, wie sich diese Wandlung des Schicksals an der durch beide Stücke hindurchgehenden Gestalt des Grafen Adam Schwarzenberg vollzieht, der im ersten Stücke die Anklage des Generalfeldobersten, daß er Brandenburg zum Schemel für Habsburgs Füße machen wolle, triumphierend verhöhnen darf, während er in dem zweiten Stück vor der

nämlichen Anklage, die ihm Friedrich Wilhelm, der neue Herr, ins Gesicht schleudert, schuldbewußt zusammenbricht." So hat er nachmals selbst, in dem Vorwort zu der neuen Ausgabe des „Generalfeldobersten" von 1901 die innere Einheit und Untrennbarkeit der beiden Dramen für jeden, der nur ein Fünkchen Verständnis für künstlerisches Schaffen überhaupt und für diese künstlerische Persönlichkeit im besonderen besitzt, sollte man meinen, schlagend und überzeugend nachgewiesen. Und spätere Geschlechter werden es nicht für möglich halten, daß dieser Mann in eben diesem Vorwort sich noch allen Ernstes gegen eine niederträchtige, an den „Neuen Herrn" sich anheftende Verleumdung hat verteidigen müssen, wenn er fortfährt: „Dies alles, dieser große dramatische Plan, der mir das Herz erglühen machte, als die Umrisse beider Dramen zum erstenmal in mir aufdämmerten und der durch das Verbot des ersten zerstückt wurde, er wäre begriffen und verstanden worden und unmöglich wäre es gewesen, daß die Verleumdung sich hervorwagte, wie sie es getan hat, und die nichtswürdige Deutung in den ‚Neuen Herrn' hineintrug, als hätte ich mit der Gestalt des Kurfürsten liebedienernd auf den jetzt regierenden Hohenzollern, mit dem Feinde Brandenburgs Adam Schwarzenberg aber auf den Mann hingezielt, der Deutschland von Habsburg losgerissen, Brandenburg-Preußen an dem Schwarzenberg von Olmütz gerächt und der meinem Herzen wahrscheinlich nähergestanden hat, als den Herzen derer, die mir eine solche Absicht unterschoben."

Daß eine derartige Deutung für Menschen, die von dem Menschen Wildenbruch persönlich nichts und von seinen Werken nur die Titel, im besten Fall Inhaltsangaben aus Zeitungen kannten, möglich war, ja nahe lag angesichts der durch die Bismarcks Rücktritt begleitenden Umstände geradezu vergifteten öffentlichen Meinung, geht ja aus den Warnungen Diltheys und Stephans klar hervor. Und auch der, der dieses schreibt, der gerade in den Tagen, da Bismarck ging, im Krankenzimmer den „Neuen Herrn" in der Handschrift las, entsinnt sich, daß ihn damals die Worte Schwarzenbergs:

Abgetan —
Gestern der Herrscher der Mark —
Heut, wie ein stummer Mann —

Übergangen, zur Seite gestellt,
Ein blöder Zuschauer der Welt —

Mark und Bein durchschauerten, als hätte sie die Geschichte in dem Augenblick gesprochen. Daß aber ernste und kluge Menschen, die den ganzen Wildenbruch und sein Lebenswerk in seiner kristallklaren Reinheit und Makellosigkeit, in seiner tiefen Wahrhaftigkeit und Männlichkeit kannten oder jedenfalls hätten kennen können, denen allen, auch wenn sie es vielleicht nicht hören mochten, das dem „Gestürzten" zum 1. April 1890 zugerufene Abschiedswort in den Ohren klang, daß auch solche in frevelhaftem Leichtsinn, in dem blöden, bösen Drang der Kreatur, dem Heimweh nach dem Schlamm, in der pharisäischen Schadenfreude an dem endlich entdeckten Fleck auf dem Ehrenschild eines Vornehmen, sich bis auf den heutigen Tag dieser nichtswürdigen Verleumdung schuldig zu machen nicht müde geworden sind, ist eine Erfahrung, die grauenvoll die Herrschaft des „semper aliquid haeret", solange es Menschen auf Erden gibt, bestätigt. Für die Leser dieser Lebensgeschichte aber, die an jedem Leidenskreuz, an dem der Weg des Dichters des „Generalfeldobersten" zum „Neuen Herrn" vorbeiführte, mitgestanden haben, wird wenigstens ein für allemal der Schlange der Kopf zertreten sein.

Gewiß hatte Wildenbruch recht, wenn er meinte, daß ohne das Verbot des „Generalfeldobersten" und die dadurch für das große Publikum, das Dramen nicht lesen, sondern sehen und hören will, abgeschnittene Möglichkeit, die geschichtlichen Voraussetzungen des „Neuen Herrn" sich innerlich zu eigen zu machen, und vor allem die Gestalt des Schwarzenberg in ihrer geschichtlichen Bedingtheit und Bedeutung für den Gang der Handlung in den zwanzig Jahren brandenburgischer Geschichte, die die beiden Dramen einschließen, kennen zu lernen und zu verstehen, daß ohne jenes Verbot der Boden für die Saat der Verleumdung nicht so aufgeackert gewesen wäre. Daß sie aber so schnell aufging, dazu trug sicher nicht zum wenigsten bei das ganz ungewöhnlich lebendige und auch nach außen stark hervortretende Interesse, das der Kaiser persönlich an dem „Neuen Herrn" nahm. Auch dieses von den ganz Klugen nicht als die natürliche Freude des Herrschers an einer jungen, kräftigen, schwere Hindernisse

durch Ehrlichkeit, Mut und Tatkraft siegreich überwindenden Fürstengestalt seines Hauses gedeutet, sondern erklärt aus der geschmeichelten Eitelkeit dessen, der sich selbst im Spiegelbild seiner Ahnen verherrlicht wähnte. So mischte sich von vornherein ein unreiner Ton in jedes Reden und Handeln, das dem „Neuen Herrn" galt, und weckte — erklärlich aus der allgemeinen gereizten Stimmung — auch in Kreisen, die nur aus der Ferne den Dingen zusahen, ein gewisses Vorurteil gegen das Drama, das auch heute, da der eigentliche Anlaß schon in Vergessenheit geraten ist, immer noch nachwirkt.

Und doch gehört der „Neue Herr" zu den Dramen Wildenbruchs, die eine dauernde Einbürgerung auf der deutschen Bühne verdienen, ja verlangen. Es hat rein künstlerische Eigenschaften, die es sowohl über die „Quitzows" wie über den „Generalfeldoberst" erheben und es ist auch rein stofflich ein glücklicher Griff, was wieder der künstlerischen Gestaltung zugute kam.

Im Mittelpunkt als treibende, die ganze Handlung von der ersten bis zur letzten Szene belebende und beherrschende Kraft die Gestalt des Großen Kurfürsten, des Hohenzollern, auf dessen Lebenswerk sich der brandenburgisch-preußische Staat und die Rolle, die er in der deutschen und in der Weltgeschichte zu spielen berufen ist, aufbaut. Und zwar ist, geschichtlich richtig gesehen und künstlerisch wirksam gefaßt, diese bauende Kraft nicht veranschaulicht in einem Augenblick weittragender, nach außen einen Schein verbreitender, politischer und kriegerischer Erfolge, jener Erfolge, an die sich schon bei den Zeitgenossen die Vorstellung überragender Größe knüpfte, sondern sie wird veranschaulicht an den ersten Vorstößen und Merkmalen eines Herscherwillens, der sich selbst erst aus eigener Befangenheit herausarbeiten und in der siegreichen Bewältigung der innerhalb der vier Wände des eigenen Hauses ihm entgegentretenden Widerstände sich als den zur Herrschaft innerlich Berufenen vor sich selber und seinen Untertanen erweisen muß. Wenn die ersten Regierungshandlungen des neuen Herrn — das gilt sowohl für seine schwedische Politik, wie für seine Stellung zu Schwarzenberg — sich mehr als ruckweise Reaktionen darstellen, zu denen ihn die Lage zwang, denn als einheitlich folgerechte Handlungen in der Richtung eines schon fest ins Auge gefaßten

Zieles, so machte der Dichter von seinem Recht Gebrauch, schon in diesen ersten Vorstößen das immanente Gesetz der geschichtlichen Persönlichkeit des Großen Kurfürsten als planmäßig wirkend und bauend zutage treten zu lassen. Und ebenso von dem Recht, sowohl zeitlich auseinanderliegende Ereignisse zu einer in sich geschlossenen Reihe von Begebenheiten zusammenzudrängen, wie an den handelnden Persönlichkeiten schon vor den Augen des Zuschauers das Richteramt zu vollziehen, das in Wirklichkeit erst viel später das Urteil der Geschichte vollzogen hat. Das gilt vor allem von Schwarzenberg, der bekanntlich, trotz aller sofort in die Erscheinung tretenden „Friktionen" mit dem neuen Herrn, äußerlich in Amt und Würden belassen, erst zwei Jahre nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms in seinem Bett gestorben ist. Dieser Mann, dessen, milde gesprochen, höchst zweideutige und objektiv im höchsten Grade für Fürst und Land verderbliche Rolle gerade die moderne Geschichtsforschung mit schwerem Anklagematerial belastet hat, stand dem Dichter als „der Böse", als die Schlange, der durch den neuen Herrn der Kopf zertreten werden muß, von der ersten Konzeption der Idee zum „Generalfeldobersten" deutlich, als ein Angelpunkt der dramatischen Handlung vor Augen. Daß der im „Generalfeldobersten" triumphierende, in den ersten „Handlungen" des neuen Herrn auf der Höhe seiner rücksichtslos ausgeübten Macht stehende Vertreter der antibrandenburgisch-habsburgischen Politik durch den brandenburgischen Staatsgedanken, verkörpert im Großen Kurfürsten, von seiner Höhe gestürzt werden müsse, war das eine Ziel der mit den Vorgängen im ersten Akt des „Generalfeldobersten" einsetzenden Handlung. Die Etappen sind deutlich vorgezeichnet. Eine andere Frage ist, ob die in dem siebenten Auftritt des fünften „Vorgangs" erfolgende Zertrümmerung des Statthalters bis zur Verleugnung seines einstigen Ich, ob die weichen und versöhnenden Töne, die dem Gefallenen gegenüber der Kurfürst anschlägt, schon von vornherein als letzte Wendung vorgesehen waren. Jedenfalls erscheint es zweifelhaft, ob sie ein glücklicher Gedanke war. Vielleicht hervorgerufen durch den Wunsch, das eherne, trotzige Beharren des anderen, für den der neue Herr zum vernichtenden Schicksal wird, um so machtvoller und wuchtiger in die Erscheinung treten zu lassen. Des anderen, der ursprünglich dem Drama den Namen geben sollte, Moritz August von Rochow.

Wie bei einem Vergleich des Burggrafen Friedrich in den „Quitzows“ mit dem jungen Friedrich Wilhelm im „Neuen Herrn“ einem nicht nur die Überlegenheit der dramatischen Qualitäten bei letzterem sofort ins Auge fällt, sondern auch die Überlegenheit der künstlerisch gestaltenden Kraft — dort vorwiegend Rede, hier vorwiegend Aktion — so führt der sich aufdrängende Vergleich des Moritz Augustus mit dem älteren Quitzow zu einem ähnlichen Ergebnis. Zwei frondierende, trotzige Edelleute, die durch den Staatsgedanken der neuen Zeit zerbrochen und zermalmt werden. Aber während jener Quitzow, wenn nicht ausschließlich, so doch vorwiegend als Temperamentsmensch wie ein von seinem eigenen heißen Blut Berauschter sich gebärdet und handelt, dem auch in Augenblicken der Ruhe Überlegung fremd ist, und der infolgedessen in höherem Sinne eigentlich nicht interessiert, ist Moritz August von Rochow, so bluts- und gesinnungsverwandt er ihm zu sein scheint, eine von innen gesehene, aus den geheimsten Tiefen der Affekte mit kühner, starker und dabei doch zarter Hand herausgearbeitete und gebildete Gestalt. Ein Mensch, der sich von der ersten Szene an vor uns aufbaut aus den Bedingungen seiner Zeit, seiner Umwelt und seines Blutes. Ein Mensch, der geschichtlich fast genau die Rolle gespielt hat, wie sie in dem Drama vor uns als Tat erscheint, der aber Seele und Farbe, dieses Gemisch von wildem Leichtsinn, Brutalität, Liebenswürdigkeit, Tatkraft, dämonischem Fatalismus, Gewissenlosigkeit und Heroismus erst durch den Dichter empfangen hat. Ein Mensch, der nicht nur auf der Bühne lebt, sondern der einem nachgeht, der „in unserem Blute wohnt“. Der geschichtliche Rochow fügte sich im Augenblick der höchsten Gefahr, dieser erfüllt sein Schicksal vor unseren Augen, von Szene zu Szene wachsend an tragischer Größe. Eine der bedeutendsten, innerlich reifsten dramatischen Gestalten, die Wildenbruch geschaffen. Wie von innen heraus er und der Konflikt zwischen ihm und dem Kurfürsten gewachsen, springt vor allem in die Augen, wenn man die Szenen des fünften und siebenten „Vorgangs“ zwischen den beiden mit den entsprechenden Begegnungen bei den „Quitzows“ vergleicht.

Nicht verhehlt kann freilich werden, daß der erste „Vorgang“, der neben den beiden Hauptträgern der kommenden Handlung, noch zwei

ebenso stark wie anmutig wirkende Kontrastfiguren in der Schwester des Moritz Augustus und ihrer fürstlichen Freundin einführt, Hoffnungen erweckt, die sich später nicht erfüllen. Beide Frauengestalten scheinen schließlich nur um eines stimmungmachenden Eingangsakkords willen auf die Szene gebracht. Die eine verschwindet ganz, die andere taucht zwar gegen den Schluß zu noch einmal handelnd auf, ohne daß man jedoch den Eindruck einer inneren Notwendigkeit gerade dieser Szenen hätte. Letzteres erklärt sich allerdings daraus, daß ursprünglich der Gestalt Claudinens von Rochow eine ungleich bedeutsamere Rolle zugedacht war. Sie sollte ein erotisches Motiv in die Kämpfe des jungen Kurfürsten bringen, ihre Liebe von ihm erwidert werden. Das war eben das Motiv, an dem der Kaiser bei jener ersten Vorlesung Anstoß nahm und das Wildenbruch dann trotz anfänglichen Widerstrebens unter lebhafter Zustimmung seiner Frau ausgeschaltet hatte. Vielleicht hatten diese beiden Autoritäten recht, wenn sie die Beseitigung verlangten, dann aber wäre auch, wenn nicht die Ausschaltung, so doch eine energische Umarbeitung der Szenen zwischen dem Kurfürsten und Claudine im sechsten Vorgange nötig gewesen, denn diese beruhen in ihren Voraussetzungen durchaus auf der ersten Einstellung, daß der Kurfürst die Liebe Claudinens erwidert. Den ersten Akt selbst würde natürlich keiner missen wollen, denn er gehört gerade in dem Dialog der beiden Frauen mit zu dem Liebenswürdig-Anmutigsten, was Wildenbruch im Drama geschrieben. Das Ganze aber, wie gesagt, eine Leistung, die unter den Werken des Dichters durch Geschlossenheit, Kraft und Fülle und Reife der inneren Durcharbeitung einen ganz besonderen Rang einnimmt, und die in keiner Weise ahnen läßt, unter welchen schweren Sorgen und Hemmungen sie entstanden ist.

Die Aufführung im Schauspielhaus war ursprünglich für den 3. Februar — Wildenbruchs Geburtstag — in Aussicht genommen, doch kam die zweite Februarwoche heran, ehe alles so weit war. Am 8. Februar vormittags fand die Generalprobe statt in Anwesenheit des Kaisers, der dazu in Begleitung Karl Werders erschienen, bis nachmittags 4 Uhr anwesend blieb und bis zuletzt für alle Einzelheiten der Inszenierung, der Kostümierung das lebhafteste Interesse bekundete. Und nun am Abend des 9. Februar das große, mit Spannung von Freund und Feind

erwartete Ereignis! Eine fiebernde Stimmung im Zuschauerraum, in dem alles — cum grano salis — was Berlin an großen amtlichen und geistigen Würdenträgern damals besaß, sich zusammengefunden, und auf der Bühne, auf der die Darsteller, Arndt als Kurfürst, Matkowsky als Rochow, Grube als Schwarzenberg, unter der Last ihrer Verantwortung der kommenden Stunde entgegenbangten. Und diese Stunde und diese Spannung ward noch verlängert durch die erst im Laufe des Nachmittags erfolgte und daher dem Publikum vorher nicht rechtzeitig bekannt gewordene kaiserliche Anordnung, den Anfang der Vorstellung um eine halbe Stunde hinauszurücken. Wer die Stimmung eines Uraufführungspublikums kennt und erwägt, unter welcher besonders kritischen Konstellation dieser Abend von vornherein stand, wird es nachfühlen, welch gefährlicher Zündstoff von Überreizung und Verstimmung sich in dieser halben Stunde des Wartens unter der Menge der Harrenden ansammeln mußte, und wird es daher als etwas fast Selbstverständliches empfinden, daß unter dieser Dunstwolke des aufgehäuften Mißbehagens die Leucht- und Durchschlagskraft der beiden ersten „Vorgänge" spurlos und wirkungslos an der in eisigem Schweigen verharrenden Menge vorüberglitten. Erst mit dem dritten, in der Blechschmidtschen Schenke in Berlin spielenden „Vorgang" — in dem an die Volksszenen in den „Quitzows" gemahnende Töne anklingen und aus dem Hause des Berliner Bürgers die große tragische Not plötzlich düster schicksalsdräuend herauswächst — war die innere Fühlung mit den Zuschauern gewonnen; und als im vierten mit dem Auftreten des jungen Kurfürsten auf seiner Szene aus diesen Keimen sich die große heroische Handlung zu entfalten begann, und auch die Darsteller, vor allem Arndt als Friedrich Wilhelm, in ihren Rollen über sich selbst und über ihre innere Befangenheit herauswuchsen, war der Sieg entschieden. Keiner war vielleicht glücklicher darüber als der junge Kaiser, keiner aber war sich auch in diesem Augenblick so klar, daß eben deshalb das Echo draußen anders klingen werde. „Lieber Wildenbruch," erwiderte er dem ihm für seine impulsive Teilnahme dankenden Dichter, „weil ich's lieb habe, deshalb wird's doppelt und dreifach verrissen werden."

Und mit dieser Tatsache wenigstens behielt er recht. Während in der Hauptstadt, wie in der Provinz, in den folgenden Monaten der

„Neue Herr“ die Häuser füllte, und bei unbefangen nur dem Geist der Dichtung sich hingebenden Zuschauern Jubel und tiefste Ergriffenheit erweckte, fand er vor den Augen der Kritik um so weniger Gnade. Künstlerischer Aufbau und angebliche Tendenz mußten gleicherweise herhalten, um dem Urheber daraus einen Strick zu drehen, ihn unter die Füße zu treten der Jugend, die mit dieser tendenziösen „Hofdichtung“, diesem „antiquarischen Plunder“, diesem „gesinnungslosen Byzantinismus“ nichts mehr zu tun haben wollte. Nur einer aus dem Lager der Gegner, der von Anfang an am energischsten ihm den Namen eines Dramatikers im großen Stil bestritten, Fontane, erklärte, daß er vor diesem Moritz Augustus von Rochow die Segel streiche.

Aber gerade von der Seite dieses bösen Moritz Augustus zog fast gleichzeitig am Horizont ein neues Ungewitter auf. Ein Vertreter der Familie von Rochow fand sich durch die zwei Trägern dieses Namens in dem Drama zugefallenen Rollen peinlich berührt und hielt es für angebracht, in einer persönlichen Unterredung dem Dichter deswegen Vorhaltungen zu machen, besonders auch mit dem Hinweis, daß es eine Claudine von Rochow nie gegeben, geschweige denn eine, die den Kurfürsten geliebt habe, während die Rolle, die im Drama Moritz August von Rochow spiele, insofern gegen die des historischen Moritz August verschlechtert sei, als letzterer nur gefangengenommen, dann außer Landes gegangen und später begnadigt wiedergekehrt sei, während Wildenbruch ihn auf der Bühne niederschießen lasse. In der nun folgenden Unterredung, sowie in einem einige Tage später an den Beschwerdeführer geschriebenen Briefe ward es dem Dichter zwar leicht, bezüglich der nie und nirgend dagewesenen Claudine den Nachweis zu führen, daß „diese von reinster Schwesternliebe erfüllte, in keuschester Empfindung handelnde Gestalt dem Namen, den er ihr beigelegt habe, keineswegs zu nahe träte“, während er hinsichtlich ihres historischen Bruders sich auf den Standpunkt stellte, daß es sich hier um unanfechtbare, beglaubigte geschichtliche Tatsachen handle, und daß der einzige Punkt, in dem er von der quellenmäßigen Überlieferung abgewichen, der Tod auf offener Szene, seiner Meinung nach dem Dichter einen Anspruch auf Zustimmung des Namenserben erworben habe, „da Sie,“ wie er schreibt, „es mit mir für größer halten werden, wenn jemand für seine Überzeugung stirbt, als durch eine

kurze Gefangenschaft dafür büßt". Gleichwohl scheint dieser Nachweis sowie die ausdrückliche Betonung, daß die strenge, historische Forschung die Persönlichkeit und die Handlungen des Obersten von Rochow in einem sehr viel weniger sympathischen Lichte sähe, als in seiner Dichtung erscheine, die Gegenseite nicht überzeugt zu haben. Jedenfalls glaubte Wildenbruch das verhältnismäßig schnelle Verschwinden des „Neuen Herrn" aus dem Repertoir des Schauspielhauses auf Einspruch und Einfluß von jener Seite zurückführen zu können.

In den hochgehenden Wogen der Erregungsstürme, die in den letzten Monaten des Jahres 1890 und in den ersten des Jahres 1891 erst die Schicksale der „Haubenlerche", dann die große Aktion des „Neuen Herrn" mit den sie einleitenden Potsdamer Leseabenden gebracht hatten, hatte sich fast unbemerkt an einem Seitenast des in trotziger, strotzender Lebenskraft emporstrebenden Baumes ein bescheidenes Knöspchen entfaltet, um, kaum aufgeblüht, wieder zu verdorren. Am 3. Januar erschien am Hofburgtheater und am 14. in Berlin am Berliner Theater „Das Fräulein von Scuderi, Schauspiel in vier Aufzügen, nach Hoffmanns Erzählung von Otto Ludwig, bearbeitet von Ernst von Wildenbruch" und fiel an der Donau sowie an der Spree glatt durch, trotzdem in Wien Lewinsky, in Berlin Mitterwurzer sich in der Rolle des Cardillac für das Gelingen des Experiments eingesetzt und fast verbürgt hatten. Ein Experiment, dem von vornherein der Stempel des Mißlingens aufgeprägt gewesen. Unternommen ohne Lust, ja eigentlich der im Innern abratenden Stimme zum Trotz, auf Bitten und Drängen des beiden Wildenbruchs freundschaftlich nahestehenden Joseph Lewinsky, dem es die Rolle des Cardillac angetan hatte und der glaubte, diesem schwächlichen Kinde Otto Ludwigs durch Einleitung künstlicher Atembewegung und allerlei reizende Kraftmittel eine Daseinsmöglichkeit auf der Bühne zu schaffen, auf die es von vornherein keinen Anspruch hatte. Zur Einleitung dieses Verfahrens hatte er Wildenbruch für den berufensten erachtet, und dieser hatte widerstrebend sich auf Zureden seiner Frau zu diesem Freundschaftsopfer bereit erklärt, ohne eigentlichen Glauben. So war's kein Wunder, ja, war vom höheren Standpunkt aus verdient, daß der Versuch mißglückte, und zwar nicht zum wenigsten gerade durch das Neue, was Wildenbruch

hineingebracht hatte — das Wiedererwachen Cardillacs in einer neuen — elften — Szene des 3. Akts, nachdem er in der achten anscheinend schon endgültig seinen bösen Geist aufgegeben —. So nahm man denn auch in der Hohenzollernstraße diesen Fehlschlag als verdient gelassen hin; nur daß daraus wieder Kapital zu abfälliger, hämischer Kritik der ganzen dichterischen Persönlichkeit geschlagen werden konnte, schmerzte.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

An einem Tage Anfang Juni 1891 war im Wildenbruchschen Hause eine freundschaftliche Tafelrunde zu Ehren des von Weimar herübergekommenen Hans von Bronsart versammelt. Wie er es liebte, begrüßte der Hausherr seine Gäste mit einer Tischrede, in der er ihnen mitteilte, er habe sie geladen, um ihnen von einer Entdeckung zu berichten: er habe eine Oase entdeckt, einen Ort mitten in Deutschland, in dem man die Häuser beflagge, nicht weil ein fürstliches Haupt oder ein General gekommen, nicht weil die Kornzölle aufgehoben, sondern weil „man die Erinnerung an zwei Dichter feiere". Und indem er dann weiter erzählt, wie wohl ihm hier geworden, fern von der „Politikfabrik", in dieser „Oase der Glückseligkeit", in der selbst Rezensenten, solange sie dort waren, „nicht bissen", gipfelt die Rede in der Schilderung der Stimmung, die über ihn gekommen im Park von Weimar „an einem dufterfüllten Frühlingsvormittage", unter Blütenbäumen, im Rauschen der grünen Wipfel zu seinen Häupten: „ein Gefühl überkam mich, so ehrfürchtig und tief, daß ich den Schritt hemmen und stehen und lauschen mußte. Da war's mir, als käme aus der Unermeßlichkeit des Himmels über mir und aus der Tiefe der Erde unter mir ein Ton, wie ich ihn nie gehört; und da, wo ich stand, vereinigten sich die beiden Töne, und ich hörte, wie es flüsternd zu mir sprach: ‚Deutschland — hier ist Deutschland!' Und als ich das vernommen hatte, wandte ich mich und ging — denn ich fühlte, daß die wunderbare Oase mir das Größte und Heiligste gegeben hatte, was sie mir zu geben vermochte. Aber der Ton ging mit mir und blieb bei mir und ist in meinem Ohre und in meinem Herzen und meiner Seele, immer und immerdar."

Dieser Ton, der seitdem nie wieder in seiner Seele zu schwingen aufhören sollte, bis er sein Haupt zur letzten Ruhe an diesem Herzen

Deutschlands bettete, war der Nachklang der Feier, die in den Maitagen 1891 dem hundertjährigen Gedächtnis der Übernahme des Weimarer Theaters durch Goethe gegolten, und an der Wildenbruch durch einen für die Festvorstellung am 7. Mai gedichteten szenischen Epilog einen persönlichen Anteil gehabt hatte. Tage, die nach den furchtbaren Erregungen der letzten Jahre in ihrem milden, von vornehmster fürstlicher Gastfreundschaft erhöhten Glanz einen lange nicht gekannten Frieden und zugleich eine tiefe, leidenschaftliche Sehnsucht geweckt hatten nach einer reineren Luft, als sie das „lärmende, unliebenswürdige" und doch für das innere Leben dieser beiden Menschen des 19. Jahrhunderts dämonisch notwendige Berlin gewähren konnte.

Und wie ein Sehnsuchtsruf nach einem verlorenen Paradiese klingt es auch aus den Versen, die er noch von Weimar aus an Hedwig von Olfers, auf deren Leben noch der Abendschein der großen Gestirne des 18. Jahrhunderts lag, zu ihrem 91. Geburtstag, dem letzten, den sie erleben sollte, gesandt hatte:

Hier, wo in Thüringens Flur der Lenz seine Zelte errichtet,
Rufen wir Gruß dir und Heil, dir, die der Frühling gebar.
Hier, wo die Dichter gewohnt, deren Lied deine Wiege umtönte,
Neigen wir still uns vor dir, Tochter der herrlichen Zeit.

Der tiefe Zwiespalt in der Seele der modernen Dichtung seit den Tagen der Renaissance: die leidenschaftliche Erfassung und Durchdringung der Gegenwart, des Tages mit seiner Lust, mit seinem Kampf, mit seinem Erfolg, mit seiner Not und Qual, und daneben im Herzen ein nie schlummerndes, tiefes Heimweh nach einer von reiner, stiller, ewiger Schönheit verklärten Vergangenheit und Ferne, die doch ewig vergangen ist und, wie die Sonne, ewig fernbleiben muß, weil in ihr das Leben und die Pflicht des Tages nicht leben kann, weil in ihr die Kraft, die schafft, verdorrt, verbrennt! Ein Zwiespalt, schon vorahnend gefühlt von den Tatmenschen der alten Welt, die jeden Tag, um sich zu behaupten und durchzusetzen, ihr Ohr verschließen mußten gegen die verlockenden Töne, die aus einer versinkenden schöneren Welt zu ihnen herüberklangen:

Excudent alii spirantia mollius aera,
Credo equidem, vivos ducent de marmore voltus,
Orabunt causas melius, caelique meatus

Describent radio et surgentia sidera dicent:
Tu regere imperio populos, Romane, memento;
Hoc tibi erunt artes: pacisque imponere morem,
Parcere subjectis et debellare superbos.

Andre, das glaube ich gern, sie werden dem Erze das Leben
Besser einhauchen als wir, und menschliche Züge dem Marmor.
Werden leichter beherrschen das Wort, die Gezeiten des Himmels
Richtiger messen am Stab und den wandelnden Wechsel der Sterne.
Du aber, Römer, gedenk, daß du herrschen sollst über die Völker.
Deine Künste sind dies: die Werke des Friedens zu lehren,
Den Besiegten zu schonen und niederzuwerfen den Stolzen.

Original und Übersetzung stehen von Wildenbruchs Hand geschrieben auf der ersten Seite eines neuen Tagebuchs, dessen zweite der Eintrag eröffnet: „Freitag, den 9. Oktober vormittag, Ankunft in Rom."

Für die deutschen Dichter liegt seit Goethes Tagen „das Land der Griechen", das ihre Seele sucht, auf dem Boden, auf dem die Seele Griechenlands vor vierhundert Jahren neugeboren, neuerstanden war, auf den Trümmern jener Welt, die ihre Aufgabe, „die Stolzen niederzuwerfen", verlernt hatte. Auch der mit der heimischen Scholle am festesten Verwachsene, dem die Berührung mit dem Vatererdeboden Wurzel und Quelle der Kraft ist, kennt diese Sehnsucht und hegt sie in den Tiefen seiner Seele in Hoffnung und Erinnerung. Wie Hölderlin vom Bilde der Diotima kann auch er von jenem geheimen Ziel seines Sehnens sagen: „Mein Schönheitssinn ist nun vor Störung sicher, er orientiert sich ewig an diesem ... Bilde."

Nie aber war in der Seele Wildenbruchs der Drang nach Schönheit, nach der Orientierung seines Schönheitssinnes leidenschaftlicher und stürmischer, als in jenen Monaten, die der Aufführung des „Neuen Herrn" folgten. „Ich glaube," hatte er nach der dritten Aufführung an Berthold Litzmann geschrieben, „daß der Kampf, den mein Stück gegen die Preßmeute von Berlin zu bestehen gehabt hat und noch zu bestehen hat, zu meinen Gunsten sich zu entscheiden beginnt. Ich glaube und hoffe es, denn ich hoffe im Interesse und zur Ehre Deutschlands, daß es nicht möglich sein wird in Deutschland, daß eine Handvoll bösartiger, flachherziger Schreihälse, ein Gesindel ohne Vaterlandsgefühl,

ohne Achtung vor den Heiligtümern deutscher Nation, ohne Liebe zum deutschen Volke ein Werk zu Tode schimpft, in welchem alles gesungen und gesagt wird, was uns aus Elend und Niedrigkeit emporgehoben hat, was wir bewahren müssen, wenn wir nicht zurücksinken wollen in Elend und Erbärmlichkeit! Wundre Dich nicht über meine Erregung; es ist ein schweres Gefühl, wenn man mitten im Vaterlande mit einem Werke, das so dem Vaterlande dient, so einsam steht, wie ich es tue. Immer düstrer steigt die Frage vor mir auf, ob es wirklich notwendig sein wird, damit Deutschland aus der Flachheit der Gesinnung, die jetzt darin waltet, erwache, daß uns ein großes nationales Unglück treffen und wecken muß. Aber ich will nicht undankbar gegen dies Volk sein, das mir beweist, daß es mehr an mich als an die Rezensenten glaubt, und ich will nicht vergessen, daß es außerhalb Berlins noch ein Deutschland gibt, und daß Zeitungen aus Lumpen gemacht werden. Das ist eben der Fluch, daß ein gedrucktes böses Wort mehr Schmerz verursacht, als hunderttausend gute, verschwiegene, und die Guten in Deutschland schweigen."

Da damals (im Februar 1891) die Möglichkeit einer räumlichen Flucht vor diesen Dissonanzen noch in der Ferne lag, hatte er sich in den Frühsommertagen unmittelbar nach der Rückkehr aus Weimar einstweilen der unliebenswürdigen Nähe durch einen Ausflug ins Land der Träume und Märchen entzogen. Und bald darauf klang an einem Maiabend in der Hohenzollernstraße zum erstenmal „Das heilige Lachen". „Sie stehen staunend davor," berichtet die kurze Tagebucheintragung von den beiden Hörern, dem Grafen Hochberg und seinem Oberregisseur Max Grube. „Grube findet sich bald hinein, ergreift es lebhaft und warm."

Daß das kein Strohfeuer, sondern wirklich innere Wärme war, hat nachmals die Aufführung im Königlichen Schauspielhaus bewiesen, die — dank der jeder Intention des Dichters bis in alle Einzelheiten liebevoll nachgehenden, mit nachschaffender Phantasie Märchenstimmung weckenden Regie Max Grubes — von dem neuen Geist zeugte, der mit ihm in die künstlerische Leitung der königlichen Bühne eingezogen und den „Märchenschwank" zu einem Zugstück ersten Ranges machte. Das wollte um so mehr sagen, als um gerade diese Dichtung einem

modernen und vor allem einem Berliner Publikum mundgerecht zu machen, nicht unerhebliche Hindernisse zu überwinden waren. Diese lagen sowohl im Stoff wie in der Form begründet.

Wir alle wissen, daß trotz den Rettungsversuchen Vischers die Allegorie für uns die sprödeste Form der künstlerischen Gestaltung ist, vor der sich unwillkürlich die Aufnahmeorgane künstlerischen Genießens zunächst einmal verschließen und an der daher auch die Schaffenden in der Regel scheu vorbeigleiten. Und hier handelte es sich nicht nur um eine in sieben Bildern sich entfaltende Allegorie, sondern zugleich um eine solche mit satirischer Tendenz. Letzteres an und für sich zwar vielleicht noch geeignet, den Gegenwartsmenschen mit der spröden Form auszusöhnen; in diesem Falle aber dadurch wieder ein Hemmnis, daß die Satire sich gegen einen herrschenden und vor allem in Berlin damals herrschenden Zeitgeschmack richtete.

Wenn man mit dem Dichter von Weimar kommt, so spürt man deutlich, daß die Stimmung jener poesieverklärten Feiertage an der Ilm ihm, wenn auch nicht das Grundmotiv, so doch die Grundstimmung gegeben für die allegorische Idee von jener idealen Gemeinschaft der Bürger der Stadt „Terra", mit ihrem Bürgermeister „Animus", mit seiner Frau „Schönheit" und der „Buchführerin", „Wahrheit", denen der „große Prinzipal" aus den Höhen ewiger Klarheit und Freude auf dem Adebar den „Lachegott" schickt, das Kind des Animus und der Schönheit, mit dem Auftrag: „Sieh an die heilige Schönheit der Welt!":

Das Licht dieser Stunde
Soll nie dir erblassen,
Dies sel'ge Erinnern,
Tief wurzelnd im Innern,
Soll nie dich verlassen.
Wenn drunten, am Grunde
Beschränkter Gedanken,
Des Ew'gen vergessen,
Verzagt und vermessen,
Die Menschen erkranken,
Dann bring ihnen Kunde
Vom ewigen Lichte . . .

Aber zugleich erscheinen auch die Komplementärfarben dieser in kampflosem, weichem und weichlichem Genießen der allgemeinen Güter, die die Götter den Sterblichen verleihen, erschlaffenden, sich verzärtelnden und philisterhaft sich verengenden Gemeinschaft. Es ist geschenktes und ererbtes, aber nicht erworbenes Gut, dessen sie sich erfreuen, und infolgedessen sind sie nicht fähig, wenn es von außen bedroht wird, es zu verteidigen. Sie sind wehrlos nicht nur gegen das Kleine und Kleinliche ihrer eigenen Natur, sondern auch gegen jeden neuen Reiz von außen, der an dieses Kleinliche und Niedrige appelliert. Sie sind zu weich und zu süß geworden, und deshalb wirft sie eine Lehre, die ihre bisherigen Ideale und Gewohnheiten auf den Kopf stellt und weiß nennt, was bisher schwarz war, einfach über den Haufen.

So sieht des Dichters Auge die Gegenwart und die Menschen seiner Zeit und erklärt sich daraus ihre Wehrlosigkeit und Fahnenflucht bei dem Einbruch der vor allem durch die Skandinavier und die Russen vertretenen, wesensfremden Welt- und Kunstanschauungen. Hier setzt die satirische Idee ein, verkörpert in dem mit „Lüge", „Häßlichkeit", „Neid" und „Haß" verbundenen Gehilfen des „großen Prinzipals", dem Pessimus, der, nachdem er den eigentlichen Vertreter des „Inhabers der großen Apotheke", den Provisor Optimus, mit seinem Gift berauscht und unschädlich gemacht, als Ole Pessimoff unter den harmlosen Bewohnern von Terra erscheint, und nachdem er auch sie mit seinem von „Lüge", „Neid", „Haß", „Häßlichkeit" gebrauten falschen Wein vergiftet, ihnen die Häßlichkeit als „Echtheit", den Neid als „kritisches Bewußtsein", den Haß als „Unabhängigkeit", die Lüge als „Wahrheit" vorstellt. Die „Schönheit", weil sie nichts getan, „um ihren Mann glücklich zu machen", und ihm mit ihrer „sogenannten Liebe" „nur den Marasmus gebracht" hat, statt in richtiger Selbsterkenntnis, „daß sie nicht die Rechte sei, die falsche, lügnerische Ehe aufzugeben", wird unter allgemeinem Jubel, in den der Mann einstimmt, samt ihrem kleinen Sohn aus Haus und Land getrieben, die „Wahrheit", „weil sie alt geworden, deshalb keine Wahrheit mehr, also eine Lüge", ihr nachgeschickt. Und die neue Weltanschauung — gefaßt in die „Kraft- oder Knallworte": „Es gibt keinen Willen! Der Mensch ist ein Produkt aus Vererbung und Verhältnissen. Wer von

Liebe spricht, lügt. — Feindschaft heißt das Gesetz zwischen Mann und Weib. — Liebe ist Haß!", verankert in den „Gesetzen": „Der sogenannte große Prinzipal ist abgeschafft, das Lachen ist abgeschafft, die sogenannte Phantasie ist abgeschafft" — beginnt nun ihre Herrschaft unter den Giftberauschten. Ein Hexensabbat der Albernheit und Verdrehtheit. Die Befreiung und Erlösung aus diesem Elend bringt der einzige, der mit dem Schönheitssinn und Glauben auch die Kraft in sich vereint: der junge Sohn des Animus und der Schönheit, der junge Lachegott, der die allschaffenden Kräfte zu neuem Leben erweckt, und damit wieder die alte, „heilige Freudigkeit" in die Welt bringt, die gleich weit entfernt ist von jener flachen, weichlichen Lebensgenießerei wie von dem dumpfen, bösen Geist, den Pessimus-Pessimoff als Lebenswein geboten.

Es liegt im Wesen der Allegorie, daß sie, je größer der Apparat ist, der zu ihrer Veranschaulichung in Bewegung gesetzt wird, um so größere Mühe hat, jede Gestalt und jedes Wort in den allegorischen Stil einzuordnen. Das Gewand wird leicht brüchig, zerreißt in der starken Spannung, und immer wieder stecken die natürlichen Dinge an sich durch den verhüllenden Schleier ihre struppigen Köpfe heraus. Widersprüche zwischen dem eigentlichen Sinn und dem Gesetz der Form drängen sich auf. Diese Klippe ist auch hier nicht vermieden, vor allem nicht im zweiten Teil, wo naturgemäß die Durchführung der Allegorie in dem Maße, als dramatische Handlung und dramatisches Interesse ihr Recht verlangen, immer schwieriger wird. In den Bildern des ersten Teils weht ein Hauch von Raimundscher Märchenfreudigkeit und Harmlosigkeit; in dem Maße, als die Satire an Schärfe und Persönlichkeit zunimmt, vermißt man den Geist, der die Satire über die Atmosphäre des banalen Behagens am Klatschen der Pritsche hinaushebt.

So konnte dieser Versuch, sich durch schöpferische Gestaltung die ihn und seine Zeitgenossen bedrängenden und ärgernden Konflikte und Gegensätze von der Seele zu schreiben, nur für den Augenblick ihm selbst ein befreiendes Gefühl und auch nur vorübergehend seinen Zeitgenossen, je nach ihrer Stellung zu den Dingen, teils Ärger, teils Freude bereiten. Gerade hier treten die seiner Begabung gesetzten Grenzen in die Erscheinung, in dem Versuch, eine sehr glückliche,

gerade auch nach der Seite der Satire fruchtbare Idee in der Ausführung im ganzen und im einzelnen auf eine dichterische Höhe zu erheben und auf ihr zu halten, die dem Zuschauer und Leser vom ersten bis zum letzten einen ganz ungetrübten künstlerischen Genuß gewährt. Die Hauptursache ist wohl auch diesmal wieder in seiner unausrottbaren Ansicht von den letzten Zielen komischer Wirkungen zu suchen, die in dem Augenblick, da er dem komischen Element über den Rahmen einer Episode hinaus Raum gewährt, fast immer verhängnisvoll sich erwiesen hat.

Und noch eins ist zu betonen. Solange er lebte, hat die zweite Saite seiner Seele, die des Tatmenschen, stärker geklungen, als die des Schönheitsmenschen. Des Tatmenschen, dem wohl das mannhafte Verfechten künstlerischer und literarischer Fragen und Ansichten Herzenssache war, der aber doch die Kunst nicht als Lebensinhalt, sondern als Begleitakkord des eigentlichen Lebens auch für den Dichter faßte. Sein Herz und Sinn gehörte der Tat, der echten Tat, an ihr entzündete sich immer wieder sein dichterisches Feuer, auf sie drängte immer wieder jedes Wort und jeder Gedanke, der ihm zum Bilde, zum Kunstwerk sich gestaltet.

Aus diesem selben Sommer 1891 stammen zwei Zeugnisse, die das — gerade neben den „Märchenschwank" gehalten — stark hervortreten lassen. Das Gedicht „Der Schweiz", das er zum 1. August, dem 600jährigen Bundesjubiläum der Schweiz, gewidmet hat.

In dieser Zeit, da überall das Wort
Sich schellenrasselnd drängt zum ersten Ort,
Da man mit Reden wider Reden ficht,
Aus Druckpapier sich Ruhmeskronen flicht —
In dieser Zeit gedenk' ich jenes Tags,
Als auf dem Rütli, eisenfesten Schlags,
Drei Männerhände klammernd sich verschränkten,
Drei Männer schweigend Aug' in Auge senkten.
Zu Taten war — zu Reden keine Zeit;
Man sprach ein Wort — das aber war ein Eid.
— — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —

Das zweite, die „Kranzspende auf Körners Grab“ zum 23. September 1891, gedichtet für Schüler des Städtischen Gymnasiums in Berlin, die einen Kranz am Grabe Körners niederlegen wollten, mit der Mahnung:

Gedenkt des großen Erbes,
Gedenkt der großen Pflicht!
Ihr jungen, deutschen Seelen
Wacht auf und säumet nicht!
Es lagern sich die Wolken
Rings um den Himmelsrand,
Es gehen böse Stimmen
Rings durch das Vaterland.

Sie flüstern in die Ohren
Euch fremde, wilde Mär,
Sie machen eure Herzen
Von Glaubenshoffnung leer.
Am Grab des deutschen Helden
Gedenkt der heil'gen Zeit,
Als Deutschland groß geworden
In Glaubensfreudigkeit!

Sie wollen euch vergällen
Den tiefen, reinen Trunk,
Den Lebensquell der Menschheit:
Heil'ge Begeisterung.
Stoßt aus die Lugpropheten,
Kehrt bei euch selber ein —
Wenn Deutschland nicht mehr jung ist,
Wird Deutschland nicht mehr sein!

Im Berliner Theater gab man zur Feier von Körners 100jährigem Geburtstag „Väter und Söhne“ in der neuen, im Juli geschriebenen Bearbeitung des 4. und 5. Aktes. Die Generalprobe am 19. September hatte er mit dem Gefühl, daß alles gut gehen werde, verlassen, die Aufführung selbst sah er nicht mehr, denn schon am Abend des folgenden Tages entführte der Nachtzug das Ehepaar zu weiter, langersehnter und erhoffter Fahrt nach Süden mit dem Endziel Rom.

„Rom sehen, heißt einen Berg verschlucken," heißt es in einem drei Tage nach der Ankunft geschriebenen Briefe, „ . . . der Rundblick von San Pietro in Montorio über Rom ist so ziemlich gleichbedeutend mit einem zusammengefaßten Überblick über die geschichtliche Entwicklung des Menschen, wenigstens des occidentalen."

Also zunächst eine Bestätigung und Steigerung des ersten in Florenz empfangenen Eindrucks! Als zweites ein Versinken im Rausch der Anbetung, der Anbetung der Antike, ein Zusammenbrechen unter der Größe des alten Rom; im Sonnenbrand und Mondenlicht schwelgend unter Trümmern, demütig, andachtsvoll, glücklich. Der einzige Mißton: das neue Rom, die Stadt und das Volk, das in diesen Mauern nur seine dem Nordländer am unangenehmsten auf die Nerven fallenden Eigenschaften zu entwickeln scheint; und dieser Mißklang zuweilen verstärkt bis zur Unerträglichkeit durch das „katholische" Rom; alle die Anwandlungen „katholischer Stimmungen", denen sie sich so gern und immer von neuem in den nord- und mittelitalienischen Domen andachtsvoll hingeben, werden hier verscheucht und ausgelöscht. In St. Peter, in Andachtsschauern betreten, in Gedanken an die Millionen, die im Laufe der Jahrhunderte in tiefster Inbrunst hier gekniet, geseufzt, Vergebung der Sünden geholt haben, ist das erste überwältigende Gefühl zwar „unbeschreiblich groß", aber „sobald man sich selbst wiedergefunden hat, nicht unbeschreiblich feierlich". „Das Pantheon ist viel göttlicher mit seinem blauen Himmel oben, wie das Auge Gottes selbst. — Jede alte Kirche in Deutschland ist rührender als St. Peter. Das haben riesenhafte Menschen errichtet, aber Menschen mit eiskalten Herzen." In der Campagna, auf den Wander- und Kriegspfaden und Spuren des alten Rom, unter den Trümmern des alten Ostia, mit der fern im Meer über uralten Türmen untergehenden Sonne wird dagegen das Herz weit und groß, und auch das Volk in den armseligen Campagnardenhütten umspielt der schwermutsvoll kindliche Reiz wieder, der dem Römer der neuen Stadt verlorengegangen.

Dann aber wächst plötzlich zwischen diesen Trümmern der alten Welt und den Widerwärtigkeiten der neuen wie eine Märchenblume die Schönheit und Größe der Renaissancewelt empor. Die unter den ersten Eindrücken geprägte Formel, „die Kunst des Mittelalters ist wie

der Spatz auf den Schultern der Antike", zergeht in der Farnesina und vor den Deckengemälden der Sixtina. „In der Villa Albani habe ich zuerst begriffen, wie es sein kann, daß Menschen Jahre und jahrelang an diesem Rom, dieser Venus genitrix saugen und trinken, und sich nicht satt trinken."

Ihn aber trieb das römische Fieber vor der Zeit aus der ewigen Stadt südwärts nach Capri, wo in milder Spätherbstsonne der Körper schnelle Genesung, die Seele Ruhe zur inneren Verarbeitung des Geschauten und Kraft für neue Kämpfe und Aufgaben in der Heimat suchte und fand. —

Wenn Deutschland nicht mehr jung ist,
Wird Deutschland nicht mehr sein!

Er fühlte sich noch jung. Nicht lange vor dem Aufbruch nach Süden — im Juli 1891 — hatte er noch auf eine an ihn gerichtete Bitte „Selbstbekenntnisse" niederzuschreiben erwidert: „Ich kann noch keine Selbstbekenntnisse ablegen, weil ich mich noch nicht fertig genug fühle. Jedes Selbstbekenntnis erfordert einen Rückblick, jeder Rückblick einen Abschluß — und gerade jetzt fühle ich mich im Zustand innerlicher Wandlungen. Ich könnte beim besten Willen jetzt selbst nicht sagen, wohin die Entwicklung, die ich in mir verspüre, mich führen wird. Das mag Ihnen in Anbetracht, daß ich immerhin schon 46 Jahre alt bin, sonderbar klingen — aber meine Jugendentwicklung ist, teils infolge eigener Anlage, teils durch Beeinflussung von außen eine so späte gewesen, daß ich eigentlich geistig zehn Jahre jünger als körperlich, also erst 36 Jahre alt bin."

Am 2. November schrieb dieser „geistig 36jährige" in Quisisana zum Abschied von dem heilbringenden Eiland den Zurückbleibenden und sich selbst die Losung für die Zukunft in den Versen:

Die Berge zu Häupten, zu Füßen das Meer,
In feierndem Kreise die Lande umher;
So ewig gewesen, um ewig zu sein —
In bleibender Größe, du Mensch, wie so klein!
Tu auf deine Augen, bewahre den Mund,
Verlerne das Kleine und werde gesund.

III

Saeculum in favilla

1891—1900

Kennſt du die Blume, die kein Waſſer braucht,
Weil ſie in Menſchenblut die Wurzeln taucht?
Die Licht verſchmäht und Wärme nicht begehrt,
Weil ſie nur blüht, wo Leben ſich verzehrt?
— — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —
Dem Herzen weh, in dem ſie auferſteht,
Die Jugend ſtirbt, wo ſie in Blüte geht.

1. Herzog Bernhard von Weimar. Meister Balzer. Das edle Blut. Eifernde Liebe. Schwesterseele.

1891—1893.

Heute Donnergroll und morgen Saitenspiel.

Die schmerzlichste Enttäuschung auf heimischer Erde ward dem aus Italien mit neubeschwingter Seele heimkehrenden Goethe bekanntlich an der Stätte bereitet, an der von allen Orten Deutschlands sein Herz am meisten hing, in Weimar. Ein ähnliches Schicksal war dem Dichter des 19. Jahrhunderts beschieden, der in der zweiten Novemberwoche nach Berlin zurückgekehrt, sich hoffens- und schaffensfreudig zu neuem Werk und Kampf rüstete.

In seinem Herzen klang noch als einziger Ton, der zu dem Lied, das ihm Italien in die Seele gesungen, harmonisch stimmte, die Erinnerung an jene Frühlingstage in Weimar, an jene „Oase im Herzen Deutschlands", an das Fürstenpaar, das ihm gerade bei diesem Feste so würdig königlich, so rein menschlich gütig, herzlich und liebenswert entgegengetreten war. Mit dem alten Herrn fühlte er sich wirklich durch freundschaftliche Bande verknüpft und in inniger Verehrung und Dankbarkeit blickte er zu dem Herrscher auf, der sich als ein Vorbild wahrhaft fürstlicher Gesinnung und als ein würdigster Erbe großer Überlieferungen in einem langen Leben erwiesen hatte.

Kein Wunder daher, daß eine aus Weimar bald nach seiner Rückkehr an ihn ergehende Anregung, dem hohen Herrn eine große Freude zu machen, bei ihm auf fruchtbaren Boden fiel, trotzdem die Sache, um die es sich handelte, ihm eine Verantwortung und eine Sorge auferlegte, über deren Größe und Schwere er von Anfang an sich keiner Täuschung hingeben konnte. Hans von Bronsart frug vertraulich freundschaftlich bei ihm an, ob er nicht Lust habe, einen alten Herzenswunsch des Großherzogs zu erfüllen, seinen großen Ahnherrn Bernhard von Weimar, den Helden des Dreißigjährigen Krieges, zum Mittelpunkt eines Dramas zu machen. Für Wildenbruch war dieser Wunsch

nichts Neues, zu wiederholten Malen hatte in persönlichen Gesprächen der Großherzog sich darüber geäußert. Er wußte also genau, wie sehr diesem die Sache am Herzen lag. Die goldene Hochzeit des fürstlichen Paares stand Anfang Oktober 1892 bevor. Wohl ein würdiger und gelegener Anlaß, als ein Zeichen der Verehrung und des Dankes dem hohen Herrn zu diesem Tag die Erfüllung seines Wunsches als Festgeschenk darzubringen. Und so stark war dieser innere Drang seines Herzens, daß er alle in ihm aufsteigenden schweren Bedenken, die aus seiner Natur heraus sich der Ausführung entgegenstemmten — ein nicht selbst gefundener, sondern von außen angetragener Stoff, über dessen wesentliche dramatische Eigenschaften er sich bisher nur in großen Zügen einen Überblick verschafft! — zurückdrängte, und noch ehe das Jahr zu Ende ging, Bronsart das bindende Versprechen gab, das Drama zu schreiben und so zu fördern, daß es am 8. Oktober zur Feier der goldenen Hochzeit auf der Bühne in Weimar erscheinen könne.

Aber vom ersten Augenblick an war ihm nicht wohl bei der Sache. „Der Wahlspruch Bernhards von Weimar, mit dem er, von Feinden umringt, von Krankheit gepeinigt, so manchesmal zu Roß stieg, um in Kampf, Gefahr und Sieg zu ziehen: ‚Gott wird mich nicht verlassen', sei denn auch der meinige," schreibt er im Januar 1892 an Bronsart. Mitte April war trotzdem die Arbeit schon bis in die zweite Hälfte des vierten Aktes gediehen, als ihn ein Brief Bronsarts sehr unfreundlich aus der Vorfreude des Schenkenden aufscheuchte. Denn er gewann daraus den Eindruck — und sicher täuschte er sich darin nicht, trotzdem Bronsart diese Auffassung energisch bestritt —, daß das große Geschenk, das er sich nicht als ein „Gelegenheitsstück für Weimar", sondern als ein Schauspiel für die deutschen Bühnen überhaupt gedacht hatte, in höchsten Kreisen lediglich unter dem Gesichtspunkt einer „Festdichtung" betrachtet werde, und daß man eben deshalb das Kaliber eines fünfaktigen Trauerspiels, in dem „durchlauchtigste Ahnen auf der Bühne sterben", als zu schwer und nicht geeignet, ein Fest der Freude verherrlichen zu helfen, erachtete.

Diese schmerzliche Enttäuschung, daß man die gute Gabe des fröhlichen Gebers statt als eine Freude, als eine Unbequemlichkeit aufzufassen schien, über die ihm, wie gesagt, Bronsart durch die Versiche-

rung, daß davon gar nicht die Rede sei, zunächst hinweghalf, sollte aber nur die erste, vorbedeutende für das Schicksal des „Herzog Bernhard von Weimar“ am Weimarischen Hofe sein.

Auch nachdem das Drama im Juni vollendet und nach Weimar gesandt worden, wollte kein günstiger Wind wehen, der glückliche Fahrt verheißen hätte. Bronsart kam mit kleinen — leicht abzustellenden — Bedenken, der Großherzog, und zwar dieser erst nach wochenlangem Schweigen, mit ziemlich großen Einwänden gegen die Behandlung der historischen Tatsachen, die sich zum Teil gegen die Grundlagen des fertigen Dramas richteten. Und wenn der Dichter auch teils durch Änderungen, teils durch gründliche Darlegungen, warum er in anderen Fällen nicht von seinem Plan abweichen könne, sich bei dem Intendanten eine grundsätzliche Zustimmung zu dem Ganzen und seinen Teilen schließlich erarbeitete, blieb die innere Stellung dessen, dem zur Freude das ganze Werk unternommen, im Dunkeln; nur soviel war zu erkennen, daß jedenfalls die Freude über das Geschenk, angesichts des vollendet vorliegenden Dramas, nicht gewachsen sei. Dem Dichter selbst aber war bei diesen Verbesserungsvorschlägen und Änderungen das eine unzweideutig klar geworden, wie, ganz abgesehen von den historischen und familiengeschichtlichen Bedenken des Großherzogs, der Stoff an sich rettungslos undankbar sei, daß ihm von vornherein die innere dramatische Einheitlichkeit fehle, infolgedessen er zu allerlei Notbehelfen hatte greifen müssen, zu „einem dramatischen Nagel, um das Stück im zweiten Teile zusammenzuhalten“. Und eben dieser Nagel war es, an dem nun instinktiv der Großherzog und sein Intendant zerrten, obgleich mit seiner Lockerung oder Beseitigung nur das Ganze auseinanderfallen konnte. Immerhin war aus dem spröden Stoff ein Werk herausgearbeitet, das im ersten Akt einen echten dramatischen Duktus aufwies und in den folgenden jedenfalls noch so interessante und dramatisch bewegte Situationen brachte, daß es bei würdiger Darstellung wohl einer unmittelbaren Wirkung sicher sein konnte. Und der Abend der Aufführung am 1. Oktober hätte daher für den Dichter, wenn auch nicht mit dem Gefühl eines großen Sieges enden können, so doch mit der Genugtuung, eines der schwierigsten heroisch-tragischen Probleme der neueren Geschichte, in dem diesem Stoff einmal gezogenen Grenzen,

bewältigt und dem von ihm so verehrten Fürsten durch die dichterische Verklärung und Gestaltung seines Ahnherrn ein würdiges Geschenk und eine Freude bereitet zu haben.

Statt dessen endete dieser Abend mit der ostensiblen Bekundung allerhöchster Nichtzufriedenheit vor dem ganzen Publikum, mit einer Behandlung des Dichters, wie sie von dieser Seite und auf diesem Boden Wildenbruch nach all den reinen, großen Eindrücken, die er hier empfangen, sich nie vermuten gewesen wäre. „Ich bin mit liebevollem vertrauenden Herzen nach Weimar gekommen," schreibt er im Augenblick der Abreise an Bronsart, „und verlasse es, tiefste Enttäuschung im Herzen ... Mit diesen Zeilen nehme ich von Ihnen Abschied. Voraussichtlich auf lange."

Es fehlte nicht an Vermittlungsversuchen, um im letzten Augenblick wenigstens einen äußeren, schroffen Bruch zu vermeiden, und es glückte auch dem alten Freunde Wildenbruchs, dem damals bei seiner Familie in Weimar zum Besuch weilenden nachmaligen Staatssekretär von Richthofen, den Großherzog durch rückhaltlose Betonung der unverdienten Kränkung, die er einem edlen, unabhängigen Menschen angetan, dazu zu bringen, daß er persönlich den Gekränkten aufsuchte und in einer Aussprache unter beiderseitiger tiefer Erregung eine Versöhnung herbeiführte.

Das Merkwürdige war aber und blieb auch hier, wie bei den verwandten Vorgängen in Potsdam-Berlin 1889, daß der eigentliche Grund, der von Anfang an für die Haltung des Großherzogs verhängnisvoll gewesen, nicht zur Sprache kam. Wohl hatten Mißstimmungen über Einzelheiten in der Führung der Handlung und der Zeichnung der Charaktere, die der Dichter trotz der Einwände sich zu beseitigen nicht hatte entschließen können, auf die äußere verletzende Form der Meinungsverschiedenheit am Abend der Aufführung bestimmend eingewirkt; der eigentlichste, tiefste Grund aber lag, wie sich erst Jahre später herausstellte, in einer Verlegenheit, in der sich der Großherzog von Anfang an dem Projekt gegenüber befunden hatte, weil er nämlich im Augenblick, da Wildenbruch im Glauben, ihm damit einen Herzenswunsch zu erfüllen, sich an die Arbeit machte, schon einen anderen mit der Aufgabe betraut hatte. Weder diesem anderen,

noch Wildenbruch hatte er sich aber entschließen können, von dieser unglückseligen Verquickung Mitteilung zu machen, sondern er hatte die Dinge gehen lassen, unfroh und verstimmt über die Tatsache und ihre unschuldigen Urheber, von denen der eine, Wildenbruch, von diesem Zusammenhang nichts ahnte, während der andere, nachdem er sie inzwischen erfahren, sich über seinen fürstlichen Auftraggeber und seinen befreundeten Rivalen, gegen den ersten offen in Briefen, gegen den letzten in Gedanken, bitter glaubte beklagen zu dürfen. So kam es, wie es kommen mußte: die „Blüte edelsten Gemütes", die Rücksicht tötete, während „goldene Rücksichtslosigkeit" zur rechten Zeit wie ein Gewitter die Luft von Miasmen der Verstimmung und der im stillen schleichenden Verleumdung gereinigt haben würde. Und wieder mußte Wildenbruch die schmerzliche Erfahrung machen, wie schwer es auch auf diesem durch alle guten Geister deutscher Dichtung geweihten und geschützten Boden das Leben für den Dichter macht, mit dem König zu gehen. Und auch hier blieb eine Wunde zurück, die nie ganz mehr vernarben sollte.

Einige Wochen nach jenen Weimarer Enttäuschungen schreibt er an Berthold Litzmann, der inzwischen nach Bonn übergesiedelt war und dort im Wintersemester 1892/93 jene Vorlesungen über neueste Literatur hielt, die nachmals im Frühling 1894 unter dem Titel „Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart" als Buch erschienen: „Daß Du über und für mich sprichst, ist doppelt anerkennenswert, weil es jetzt eigentlich in der deutschen Presse zur literarischen Pflicht gehört, über mich zu schimpfen. Damals als wir in der italienischen Weinstube zusammensaßen, wollten die ‚Alten' nichts von mir wissen — jetzt schlagen die ‚Jüngsten', die inzwischen groß geworden sind, auch auf mich los. Eine angenehme Situation, namentlich, wenn man die ‚Hatz' an einem Orte erdulden muß, wie dieses Berlin, wo vielleicht Schriftsteller . . . nicht aber Dichter, namentlich aber keine deutschen gedeihen können. Ich lebe wie in der Wüste und fühle mich, um nicht den Mut und die Lust zu verlieren, lediglich auf mich selbst und mein Schaffen angewiesen. Alles, wie zur Zeit, da wir bei Signore Raffo saßen. Anliegend schicke ich Dir meinen ‚Meister Balzer' und damit, meiner Ansicht nach, mein bestes Werk."

Dieses Schauspiel geht in seinen Anfängen noch auf die Zeit vor der Romreise zurück, und gerade die Gedanken, die sich bei der Gestaltung dieses Stoffes in ihm regen mochten, erklären jene früher erwähnte Äußerung über die Unmöglichkeit zu Selbstbekenntnissen, da er im Zustand „innerlicher Wandlungen" sei. Denn er betrat mit dem „Meister Balzer" noch einmal den Boden, auf den er, wie er meinte, mit der „Haubenlerche" erobernd den Fuß gesetzt und auf dem er sich immer noch neue Eroberungsgebiete erträumte.

Das Werk war aber in jenen Sommermonaten 1891 nicht zum Abschluß gekommen, und als er nach der Heimkehr die Arbeit daran wieder aufnahm, da ist er wohl mit einem starken persönlichen Herzensanteil bei der Sache gewesen, aber innerlich war er doch eigentlich schon mit anderen, weit aus den Bahnen dieses bürgerlichen Schauspiels und seiner Atmosphäre hinausführenden Zielen beschäftigt. Und wenn er, wie wir eben hörten, auch nach der ziemlich unzweideutigen Ablehnung des Dramas bei der Uraufführung im Kgl. Schauspielhaus am 2. November 1892 noch daran festhält, das Werk sei sein bestes, so sprach dabei nicht so sehr die von Fontane an ihm so scharf gerügte „Kritiklosigkeit", als das pretium affectionis mit, das gerade dieser „Meister Balzer" für ihn besaß, um seines Urbildes willen und um der Gestalten willen, die mit diesem Urbild für ihn einen Schatz teuerster Erinnerungen bildeten.

Es ist gewidmet „Meinem Freunde, dem Uhrmacher Adolf Balzer in Frankfurt a. d. O.". Dem letzten Überlebenden aus dem engeren Freundeskreise der Frankfurter Jahre! Im Juni 1891 hatte der treue, nie versagende Stange die Augen geschlossen.

Der Zeit gedenk, da auf verworrnen Wegen
Ich Zukunft suchte, aller Hoffnung bar,
Tritt mir das Bild des Mannes neu entgegen,
Der damals Trost mir und Berater war.

Wir waren drei, der eine ist gegangen,
Du warst der andere und du bist noch da;
Die Stube rings mit Uhren ausgehangen,
Die alte Zeit, sie ist mir wieder nah'.

Ich höre deine Uhrenpendel ticken,
Es schart sich andachtsvoll der Freunde Kreis,
Ich sehe dich zu meinen Worten nicken —
Dein Lächeln meiner Werke liebster Preis.

So vieles war, was mir den Mut verzehrte,
So manche Sorge grub an meiner Ruh',
Doch einer war, der immer Mut gewährte
Und dieser eine immer warest du.

Du mit der Kunst in tief verschwieg'nem Bunde,
Den Menschen nur ein still verborg'ner Mann,
Das ist mir heute eine Freudenstunde,
Da vor der Welt ich Freund dich nennen kann.

Empfang mein Werk, und wenn an deinem Bilde
Auch Züge sind, die nicht das Urbild trägt,
Nimm's dennoch freundlich an und richte milde —
Was drüber ist, hat Liebe zugelegt.

In diesen Widmungsversen ist schon die Klippe angedeutet, an der am letzten Ende dieses aus Freundschaftsgefühlen geborene Werk zerschellen mußte. Wohl war es für den alten braven Adolf Baltzer eine starke Freundschaftsprobe, sich unter seinem vollen Namen in einer an die zartesten und verletzlichsten Wurzeln seines menschlichen und bürgerlichen Daseins rührenden, an peinlichen inneren und äußeren Erlebnissen reichen Handlung vor dem Theaterpublikum zur Schau aufgestellt zu sehen. Immerhin aber hatte der Dichter, der sich in seiner in diesen Fragen unerschütterlichen Naivität mit der Person und dem Schicksal seines stillen Freundes glaubte diese Freiheit nehmen zu dürfen, ihm freundschaftlich doch das letzte erspart, nämlich, daß er die von der ersten bis zur letzten Szene auf einen tragischen Ausgang hindrängende Handlung auch mit dem Untergang des Helden enden ließ. Dieses seinem Herzen gewiß Ehre machende Zartgefühl aber zerstörte den Lebensnerv des Dramas und sündigte damit gegen das höhere künstlerische Gebot.

Er hat später, anläßlich seiner Ernennung zum Ehrenmitglied des deutschen Uhrmacherbundes, in einem an den Herausgeber der Deut-

schen Uhrmacherzeitung gerichteten Briefe, der über die inneren Vorgänge seines künstlerischen Schaffens bemerkenswerte Aufschlüsse gibt, sich über die Art der Entstehung des „Meister Balzer" ausgesprochen, das Drama habe „lange in seiner Seele gedämmert, bevor es einen Körper gewonnen". „Ganz zu Anfang hatte ich nur die Absicht, einen deutschen Handwerksmeister überhaupt — ich habe erst an einen Kunstschlosser gedacht — zum Träger einer ernsten dramatischen Handlung zu machen. Allmählich ist dann aus dem Kunstschlosser ein Uhrmacher geworden, und hierbei mag wohl die Erinnerung an die Uhrenstube bei Adolf Balzer in Frankfurt mitgewirkt haben. Ich entsinne mich, daß ich einstmals bei ihm ein großes, beinahe ungeheures Zifferblatt in der Werkstatt stehen sah, und auf meine Frage, was das wäre, erfuhr ich, daß es eine Turmuhr für das Dorf Rosengarten [derselbe Name im Drama!] bei Frankfurt a. d. O. werden sollte. Ich kann wohl sagen, daß aus diesem damals noch ganz leeren Zifferblatt das Stück ‚Meister Balzer' herausgewachsen ist. Wie sich das aber gemacht, wie mir zu dem alten Uhrmacher seine Familie, namentlich die Lotte, seine Tochter, herausgewachsen ist und der Otto, sein Gehilfe, das . . . kann ich wirklich nicht sagen, denn ich weiß es selbst nicht."

Also der Urquell, das soziale Problem: der Kampf des Kunsthandwerks gegen die Fabrik, die seelische und körperliche Erstickung des sein Handwerk als Kunst ausübenden und liebenden Einzelarbeiters durch die mechanische seelenlose Massenfabrikation, bei der der einzelne nur noch Teile, nichts Ganzes mehr herstellt. Daß aus dem Kunstschlosser dann ein Uhrmacher ward, erklärt sich aber nicht nur aus den freundschaftlichen Beziehungen zu Adolf Baltzer, der an der Ecke der Breitenstraße und der Reichsstraße in Frankfurt a. d. O. seinen Uhrenladen hatte, in dem der Wildenbruch der Frankfurter Jahre so unvergeßliche Stunden erlebte, sondern auch daraus, daß Wildenbruch selbst von Haus aus ein Uhrennarr war. Auf seiner Schwarzwaldreise im Sommer 1884, auf der ihn sein Weg nach Triberg, der Heimstätte der Schwarzwälder Uhrenfabrikation führt, wird er nicht müde, Maria von Weber all die Kunstwerke, die er da mit Staunen und Freude zu sehen bekommt, mit ihren mechanischen Überraschungen für Auge und Ohr zu schildern. Und solange er lebte, hat er am künstlichen Uhrwerk

seine Freude gehabt und von seinen Reisen immer wieder solche „singenden und springenden Löweneckerchen“ mit nach Hause gebracht, so daß man auch in der Hohenzollernstraße vom Zimmer „mit Uhren ausgehangen“ sprechen konnte.

Aus diesen drei Wurzeln wuchs das Drama vom Uhrmacher, aber ihrer keine hatte genügend Saft und Kraft, um dem Ganzen wirklich höheres Leben in der Kunst zu spenden. Denn sie arbeiten einander entgegen, statt zusammen. Das soziale tragische Problem kann sich nicht ausleben, weil der Träger der Handlung die Züge des Freundes trägt, den vom letzten ernsten Schritt Erinnerung — diesmal des Gestalters — zurückhält. Dieser Träger der Handlung wieder, um den tragischen Grundton zu treffen, der seiner Natur fremd ist, ausgestattet mit Zügen jener „schrecklichen Gebundenheit in der Einseitigkeit“, die Hebbel für das bürgerliche Drama als Lebenselement fordert und die er in seinem „Meister Anton“ alles eher als erfreulich, aber mit unerbittlicher Folgerichtigkeit bis zum letzten herausgearbeitet hat. Hier ein Gemisch von Anklängen an „Maria Magdalena“, den „Erbförster“ und jene seltsamen Vertreter dämonischer Verbohrtheit aus seinen eigenen älteren bürgerlichen Dramen; selbst die Stimme von Ibsens „Volksfeind“ glaubt man zuweilen aus der Ferne zu hören. Und, was das Bedenklichste: durch einen tränenseligen Schluß die ganze Idee des Stückes nicht nur verwässert, sondern geradezu ins Absurde verkehrt. Denn wenn der Meister Balzer, der von der ersten Szene an, und mit aus seiner Seele heraus guten überzeugenden Gründen, sich gegen die Vernichtung seines Handwerks durch die rohe mechanische Fabrikarbeit gewehrt, im fünften Akt sich durch die Aussage eines dritten, die Arbeit in der Fabrik sei doch nicht so schlecht, wie er es sich vorgestellt, überreden läßt, als Werkmeister in eben diese Fabrik zu gehen, so ist dieser vom Dichter selbst geführte Schlag der schlimmste, der gegen die Wurzel des ganzen Werkes geführt werden konnte. Und nach innerster Überzeugung konnte ihm daher auch der Freund nur erwidern: „Du hast mir geschrieben, Du hieltest den ‚Meister Balzer‘ für Dein bestes Werk, diese Ansicht kann ich nicht teilen; ... laß uns daher lieber die Debatte darüber auf eine Zeit versparen, wo es nicht mehr das jüngste Werk ist.“

Wenn wie in diesem Falle dabei an ein Werk derselben Gattung, also ein Drama gedacht war, so sollte allerdings einige Zeit noch vergehen, ehe sich dazu Gelegenheit bot. Der aus den Trauben des römischen Herbstes gewonnene Edelmost bedurfte der Zeit, um langsam zur Freude zu reifen. „Meister Balzer" war noch ein Spätling der vorjährigen Ernte gewesen, auf demselben Boden, wie die „Haubenlerche" gewachsen, aber aus einer weniger günstigen Lage. Im Unterbewußtsein mochte der Dichter selbst ein Gefühl davon haben, daß es gut sei, das Hauptwerk — denn das war und blieb ihm immer doch das Drama — eine Weile ruhen und die Dinge und Wesen, die da im tiefsten Grunde noch schlummerten, nicht durch einen vorzeitigen Weckruf ans Licht zu locken; und so hatte sich schon im Sommer 1892 wieder der episch gestaltende Trieb zu rühren und dann nach dem schon früher bei seiner Novellendichtung beobachteten Gesetz der Traubenbildung eine neue Epoche seines Schaffens auf diesem Gebiete einzusetzen begonnen. „Ich wende mich," schreibt er am 3. Juli 1892 an Julius Rodenberg, „da mich der dramatische Teufel für einige Zeit aus den Klauen lassen soll, zur Erzählung zurück und habe eine kleinere Arbeit dieser Art soeben vollendet." Es ist eine Erzählung aus dem Knabenleben, betitelt: „Das edle Blut".

Vielleicht war es gerade der „Meister Balzer" gewesen, und die Pfade, auf denen seine Phantasie in den vergangenen Monaten durch Frankfurt gewandert war, die ihn zu dem „kleinen L" und seinem stillen Heldentum zurückführten. In einer Weinstube der alten Oderstadt hatte es ihm vor langen Jahren der alte Oberst von Schaevenbach erzählt, als eigenes Erlebnis aus seiner weit zurückliegenden Kadettenzeit, was sich mit dem „armen kleinen L" in dem „großen alten Kasten" auf der rechten Seite der neuen Friedrichstraße begeben. Und seitdem hatte die tragische Knabengestalt in seinem Blut gelebt mit jenen anderen kleinen Gestalten mit ernsten, in aller Kindlichkeit todestraurigen Gesichtern, die ihm in schlaflosen Nächten ihr Leid erzählten, nur ihm. Denn Kinder können ja nicht sprechen, von dem was sie nachts bitterlich weinen macht. Zu ihm aber sprachen sie, denn unter dieser Schar tauchte immer auch auf das Gesicht eines kleinen dicken, kugelrunden Jungen, den er ganz genau kannte, wie sich selbst, der vor

langen Jahren im Pädagogium zu Halle sich wortlos um eine sterbende Mutter gegrämt hatte.

„Das edle Blut" ist die erste in der Reihe jener Knabengestalten, denen unter dem unkindlichen Kadettenrock ein so reines kindliches und dabei so männlich tapferes Herz schlägt, daß man „das edle Blut" in jedem Pulsschlag mit Rührung und Ehrfurcht vor dem knabenhaften Heldentum spürt; eben der Pulsschlag, den wir in unseren Tagen auf dem Schlachtfeld in abertausend von jungen Helden lebendig mit Rührung und Ehrfurcht gespürt haben! Was in dieser und den im Laufe der Jahre ihr folgenden späteren Erzählungen von „edlem Blut" aus dem innersten Leben der Kindesseele gestaltet ist, war, wie früher schon einmal hervorgehoben wurde, für ihn Spiegel der Erinnerung. Erinnerung nicht in den Tatsachen, aber in den Gefühlen. So ist auch das „kleine L" nur eine Transfiguration seines einstigen Ich in Kadettenuniform. Verglichen mit dem ersten Versuch in dieser Richtung in den achtziger Jahren, der Erzählung „Der Letzte" in den „Kindertränen", ist, ganz abgesehen von der inneren Verarbeitung der künstlerischen Motive, ein Wachsen und Reifen unverkennbar. Ungleich lebendiger und natürlicher werden hier der Ich-Erzähler und sein Gewährsmann durch das gemeinsam beobachtete Erlebnis der kämpfenden Knaben eingeführt, durch den Gegensatz zu einem ganz unbeteiligten Dritten — dem Küfer — ehe noch die eigentliche Erzählung beginnt, in ihrer Eigenart angedeutet und herausgehoben, ungleich zwangloser und geschickter wird auch die gemeinsam zu trinkende Flasche Wein der Vermittler für die eigentliche Erzählung, und ungleich eindringlicher lebt vor allen Dingen zwischen ihren Worten die Gestalt des Erzählers durch die Art, wie er durch Miene, Geste, Unterstreichung zu den einzelnen Phasen der Begebenheiten Stellung nimmt, ihr eigenes Leben, und gibt Farben und Untertöne für die aus der Erinnerung hervorwachsende Handlung. Glücklich ist auch die Abstufung der Reflexe auf den Ich-Erzähler und den Küfer! Stark und tief sich in die Phantasie eingrabend, das Bild des Alten am Schluß und das letzte Wort: „Solches Herzeleid, wie in dem Gesicht dieses Kindes, habe ich nie wieder gesehen — niemals — nie!" Wundervoll das Abschwellen der gewaltigen Erregung in den

beiden letzten Absätzen. Wohl hatte Julius Rodenberg recht, wenn er nach der Durchlesung der Handschrift dem Dichter seine Freude und seinen Dank aussprach, „daß etwas so Schönes, in sich geradezu Vollendetes in der ‚Rundschau' erscheinen soll."

Nachdem die epische Ader einmal wieder angeschlagen, sprudelte der lebendige Quell in reicher Fülle. Und auch diesmal saß Erinnerung am Herd und sang ein Lied. In schneller, kaum durch eine kurze Arbeitspause unterbrochener Folge drängten wie aus einer Wurzel zwei epische Keime zur Gestaltung, die schon lange in seiner Seele ruhend, durch Erlebnisse und Erfahrungen der jüngsten Vergangenheit bildende Kraft und Reife erhalten hatten.

Zwei Romane entstanden, im Winter 1892/93 der erste, im darauffolgenden Sommer der zweite: „Eifernde Liebe" und „Schwesterseele". Beide im Grundmotiv zurückgehend auf früheste Jugendpläne, wenn wir uns entsinnen, daß sein ältestes, noch in Potsdamer Leutnantsjahren entstandenes Drama, von dem wir freilich nicht mehr als den Titel wissen, „Die Schwestern" hieß und dabei eine Äußerung aus dem Jahr 1883 in einem Brief an Stange heranziehen: „Das Verhältnis zwischen Geschwistern, insbesondere zwischen Bruder und Schwester, hat schon manchmal meine psychologisch grübelnde Seele beschäftigt. Ich will nicht erwähnen, zu was für dramatischen Konflikten es führen kann, wenn in ein solches Verhältnis die Geliebte, bzw. die Frau des Bruders hineintritt, — ich will nur sagen, daß ich mich schon manchmal gewundert habe, daß noch keiner unserer Novellisten die Tiefe der Probleme erkannt zu haben scheint, die in solchen Schwesterseelen schlummern."

Daß hier der erste Keim zu beiden Romanen sich aufweist, kann nicht zweifelhaft sein. Allerdings erscheint in dem zuerst entstandenen Roman „Eifernde Liebe" das Motiv, das im zweiten den Kern und Angelpunkt bildet, in dem Verhältnis der „weißen Dorothea" zu ihrem Bruder, mehr episodisch und nur in flüchtigen Umrissen behandelt, wie eine Bleistiftstudie zu den zwei im Vordergrund stehenden und das ganze Gemälde beherrschenden lebensgroßen Gestalten Freda und Percy Nöhrings in der „Schwesterseele". Auch sonst überraschen beide Romane durch auffallende Parallelen in den Charakteren, wie im

Aufbau der Handlung. In beiden die Gruppe der drei Hausgenossen, deren Harmonie hier vorübergehend, dort für immer zerstört wird durch die von außen Hinzutretenden. Beiden ist gemeinsam, daß die erste Trübung erfolgt durch das Verlöbnis des Bruders, insofern dieses die bis dahin sicher in sich ruhende Schwesterseele gewissermaßen entwurzelt und sie nötigt, den gerade in diesem Augenblick ihr aufgezwungenen Kampf gegen das fremde männliche, zunächst als Feind empfundene Element, das in der Person des „Dritten" in ihren Kreis sich eindrängt, in einen Zustand innerlicher und äußerlicher Vereinsamung zu führen. Gemeinsam ist beiden ferner, daß das geistige Niveau der beiden Bräute erheblich tiefer liegt als das der Geschwister, und daß die Verlobung daher für den Bruder eine von der Schwester sehr stark empfundene Deklassierung zur unabweislichen Folge hat. Gemeinsam ist ebenso, daß „der dritte" in beiden Fällen ein Künstler ist, und gemeinsam schließlich, daß durch die plötzliche Verlegung des Schauplatzes aus Norddeutschland auf italienischen Boden mit gleichzeitiger äußerer Isolierung der Heldin die entscheidende Wendung herbeigeführt wird: in der „Eifernden Liebe" die tragische Katastrophe, in der „Schwesterseele" die innere Befreiung.

Beide Romane gegeneinander abgewogen, könnte der erste vielleicht am ehesten als die Vorfrucht bezeichnet werden, die den Boden locker und fähig gemacht hat für die Aufnahme und die Entwicklung der edleren Hauptfrucht, auf deren Erzielung es im Haushalt der schaffenden Natur von vornherein abgesehen war. Die „Eifernde Liebe" mußte geschrieben werden, damit in dem zweiten Roman alle in dem Motiv „Schwesterseele" enthaltenen Keime und Triebe sich ganz entwickeln und erschließen konnten. Handelte es sich hier doch zugleich um eine Befreiung seines Innenmenschen von Tatsachen eigenen Erlebens durch künstlerische Gestaltung, um eine Objektivierung von Konflikten und Konfliktsmöglichkeiten, die in einer hinter ihm liegenden Lebensepoche eine tödliche Gefahr gewesen waren, und die das ihm ursprünglich vorschwebende „Schwesterseele"-Motiv verschoben hatten. War damals der Konflikt konzentriert gewesen auf das Verhältnis zwischen dreien: Bruder, Schwester und der Frau, der sich der Bruder zuwendet, so ist jetzt dieses Urmotiv allerdings auch, wenigstens

in dem zweiten Roman, verwertet und herausgeholt, aber es erscheint verschmolzen und zum Teil abgelöst durch ein neu hinzutretendes: den Kampf, der bis dahin ihre weiblichen und mütterlichen Instinkte nur in der Liebe zu ihren nächsten Blutsverwandten betätigenden Frau gegen das Begehren des fremden Mannes. Es wird also ein Konflikt zwischen vieren (Vater und Bruder als eins gerechnet), ein Kampf, in dem die Frau mit zwei Fronten fechten muß, gegen „die andere", die ihr den Bruder nimmt, und gegen „den anderen", der sie selbst haben will. Ein Kampf, in dem ihre natürlichen, blutsverwandten Verbündeten sie im Stich lassen. In der „Eifernden Liebe", weil jene überhaupt kein Verständnis für das Seelenleben der Schwester und Tochter haben, in der „Schwesterseele", weil jener Vater und Bruder zu heimlich Verbündeten hat. Eine Einstellung, die, je weiter die Handlung fortschreitet, auch im zweiten Roman den Gestalter zwingt, die Hauptkraft auf die Herausarbeitung dieses zweiten Motivs, das man ein vergeistigtes Brunhildmotiv nennen könnte, zu verwenden, auf den Kampf zwischen dem geistesgewaltigen Mann und dem dämonischen Trotz der Frau, die geistiges und leibliches Magdtum auf Tod und Leben gegen Vergewaltigung verteidigt. In der „Eifernden Liebe" ist letzteres Motiv sogar von Anfang an das beherrschende, und das „Schwesterseele"-Motiv klingt überhaupt nur gelegentlich in der Begleitung an.

Dieser Kampf und dieser Sieg Siegfrieds über Brunhild, die auch in der „Schwesterseele" in den beiden letzten Dritteln des Romans allein das Wort haben, war ihm Erinnerung. Erinnerung nicht an Phasen, wohl aber an Augenblicke des eigenen Lebens, an Schatten und Stürme, die über ihn dahingegangen waren in den Tagen, da er und die, die nachmals seine Frau ward, sich zuerst begegnet, und die beiden stolzen, trotzigen Seelen, sich selbst zerfleischend, sich im Kampf gemessen hatten, und da die Frau ihm dasselbe Wort ins Herz gestoßen, das Freda Nöhring Walter Schottenbauer nach der ersten Vorlesung des Dramas sagt: „Ich muß es Ihnen nur gestehen, — ich hatte Ihnen so etwas gar nicht zugetraut," genau in derselben Absicht wie Freda, um ihn tödlich zu verletzen. Mit diesem Brunhildmotiv aber verschmolz sich das dritte, aus seinem eigenen Innenleben herauswachsende Motiv

des Dämon-Schöpfers, an dem die Heldin des ersten Romans zugrundegeht. Der Dämon, der im Schöpferrausch ein starker und eifriger Gott ist, der keine Götter neben sich duldet, aber auch im Zorn immer ein Gott; im Staub des Alltags, der Bürgerlichkeit dagegen ein Gefäß aller Gebrechlichkeiten der Menschennatnr, unliebenswürdig, reizbar, Mitgefühls und Verstehens unfähig, weiche Seelen und Herzen zerbrechend und tötend, absichtslos, dunkel triebhaft.

Auch das Erinnerung, Erinnerung an einsame Mannesjahre, Erinnerung an die Kämpfe der Frühlings- und Sommermonate des ersten Ehejahres. Aber während in der „Eifernden Liebe" auch diesem Problem, ebenso wie dem der „Schwesterseele", noch etwas von der Befangenheit des ersten Gestaltens anhaftet, das vom Licht der ersten Erkenntnis geblendet, sich nicht genug daran tun kann, die Farben, Licht und Schatten so grell und mitleidslos wie möglich herauszubringen, ist in der „Schwesterseele" alles das abgestreift, abgestreift, je mehr er hier bis in tausend Kleinigkeiten nach dem lebenden Modell arbeitet und menschlich wie künstlerisch liebenswürdig über die Haupthandelnden und ihre Umwelt ein mildes, ausgleichendes Licht verbreitet.

Wie sehr dieser Roman als autobiographische Beichte anzusehen ist, wurde schon früher betont. Und zugleich war er wie ein Abschied, ein Schlußwort zu der Epoche, die in den Mauern Frankfurts sich abgespielt hatte, und mehr als ein Abschied: es klingt daraus auch so etwas wie ein Dank an alle, die ihm dort in dunklen Jahren durch ihren Glauben an seinen Stern Trost und Helfer gewesen waren; in den Gestalten des alten Nöhring, Tante Löckchens und ihres Mannes hat er sie in drei Typen festgehalten.

Als er zum erstenmal 1883 über den Splügen in das tiefe Tal von Chiavenna hinabgestiegen war, und zum erstenmal den dämonischen Rausch empfunden, mit dem das Land der Romanen das germanische Gemüt immer wieder und wieder umfängt, hatte sich ihm, wie er nach der Rückkehr dem getreuen Stange schrieb, ein solcher Dank an die nordischen Freunde auf die Lippen gedrängt: „Da, als ich von Chiavenna, der wunderreizenden Stadt, aus dem Fenster meines Gasthofs in die schweigende Nacht hinausblickte, stand mächtig flammend über

den waldigen Bergen das Sternbild des Nordens, der Große Bär. Und mitten aus der duftigen Pracht kehrten meine Gedanken zu der finsteren Straße am Oderstrom zurück, in der ich so manchmal auf nächtlichem Wege nach Hause eben diesen Stern über meinem Haupt erblickt hatte, und eine Stimme ging in meinem Herzen auf: vergiß nicht des Landes, wo die Herzen wohnen, die in Lieber Deiner gedenken."

Auch dieser letzte Dank kam von den Lippen eines aus dem „Lande der Romanen" Heimgekehrten, und der Zauber des Südens hatte als Erinnerungsbild sowohl in der „Eifernden Liebe" wie in der „Schwesterseele" sein Recht verlangt, ohne daß doch die zeitweilige Verlegung des Schauplatzes auf italischen Boden für das Kunstwerk selbst viel mehr abgegeben hätte als Kulissen und Hintergrund für Gestalten, die mit ihren Gefühlen und mit ihren Schicksalen diesem Boden und den Seelen der Menschen dort fremd sind und bleiben werden. Und doch hatte der Blick über Jahrtausende von den Zinnen der ewigen Stadt in der Seele des deutschen Dichters lange gebundene Kräfte zu neuem Leben erweckt, hatte ihm mitten im Herzen des Romanentums wieder die heilige Sehnsucht geweckt zu einem Werke „von deutscher Art und Kunst", das, tief im Herzen gehegt und genährt, da die Zeit erfüllt war, zum Licht drängte und seinen Gestalter aus Nebel- und Schwefeldünsten der Verstimmungen und Sorgen der Gegenwart hinaus- und emporriß in die heilige Einsamkeit des Schöpfers.

2. Heinrich und Heinrichs Geschlecht.

1894—1895.

Zukunft, ich knüpfe dich an mein Werk!
Du sollst bleiben, wenn ich gehe, leben, wenn ich sterbe.

Am 6. Dezember 1893 schreibt Wildenbruch an Adelheid von Schorn in Weimar, die beiden Wildenbruchs im Laufe des vergangenen Jahres freundschaftlich nahegetreten war: „Meine Frau hat Ihnen gesagt, daß ich in Weimar sein möchte — so ist es. Dieses Berlin ist wie das einstige Jerusalem, ‚es tötet die Propheten des Herrn'. Es frißt mich auf. Das, worunter ich jetzt leide, diese Schmerzen am Herzen, sind ja

wirklich nichts anderes, als das Ergebnis der jahrelangen Kränkungen, die mir hier angetan worden sind ... Aber Gott sei Dank — ich habe mein altes Hausmittel an der Hand, das mich früher gefeit hat gegen Verzweiflung, einen großen herrlichen Stoff. Was außer meiner Frau niemand weiß, sollen Sie erfahren ..., daß ich an einem großen historischen Drama sitze! Aus der alten deutschen Kaiserzeit! Ein Stoff, den schon viele versucht und nicht bewältigt haben, mit dem ich ringe, wie Simson mit dem Löwen, und dem ich von einer Seite beigekommen bin, an die vor mir keiner gedacht hat, von einer Seite, wo man plötzlich, wie der Bergmann, der eine Goldader anschlägt, fühlt, daß man in den Kern des Dramas eindringen wird, der in dem Felsen steckt ... Wenn Sie des Abends zur Ruhe gehen ... so falten Sie die Hände und beten Sie, daß dieses Werk mir gelinge. Größer angelegt war noch nichts, was ich bisher geschrieben — möchte ich sagen können, wenn es fertig ist, Größeres gelungen ist mir nichts!"

Der namenlose Held des Dramas, der sich in diesen Worten ankündigt, hatte schon lange Jahre, seiner Stunde harrend, vor der Pforte gestanden. Aber in dem sicheren Gefühl, noch nicht der Aufgabe gewachsen zu sein, hatte der Dichter immer wieder die schon zum Öffnen ausgestreckte Hand zurückgezogen und anderen Problemen und Gestalten den Vortritt gelassen. Jetzt aber war der Augenblick gekommen: das persönliche Leid und die Sorge um Deutschland, die in diesen letzten Jahren ihm im Herzen wühlte — „wer darf über eigenes Leid klagen, wo man um Deutschland klagen muß", schreibt er im Herbst 1892 an Berthold Litzmann —, hatten doppelte Arbeit getan, hatten die bis dahin unerschütterliche Widerstandsfähigkeit seines Körpers gebrochen — er war seit dem Sommer 1893 ein kranker Mann — hatten aber auch das innere Leben vertieft und den Einblick in die geheimen Zusammenhänge des Werdens und Vergehens erweitert und verschärft, und die Romfahrt hatte dann vollends pragmatische Geschichtsprobleme in neue Beleuchtung gerückt. Es war Zeit, die Frucht war reif.

Als das Paar im August 1893 die Erholungsreise nach dem Süden antrat, drei Tage, nachdem er den Schlußstrich unter den Roman gesetzt, der im Spiegel des Kampfes und Sieges seines Helden Schottenbauer seine eigenen jungen Leiden und Kämpfe um das erste Ziel den

Zeitgenossen vor Augen stellte, — war er mit sich im klaren. Im Eisenbahnwagen, seiner Frau gegenübersitzend, überraschte er sie mit der Botschaft: „So, nun fahren wir in die schöne Welt hinein, und wenn ich nach Hause komme, schreibe ich meinen ‚Heinrich IV'. Ich weiß, was du denkst: ‚Das ist eine schreckliche Idee'. Aber die haben's alle falsch angefangen, die haben den Heinrich aus den Ereignissen konstruiert, aber die Ereignisse sind so geworden, weil Heinrich so war wie er war. Das muß man schaffen können, dieses Werden Heinrichs!"

Der Wille war da, nun galt es den Weg zu finden, oder richtiger den Ausgangspunkt des Weges, den der Held gehen mußte, um das Ziel zu erreichen, das ihm vorschwebte. Und diesen Weg wies ihm ein Kind, ohne es zu ahnen. In den ersten Herbstwochen nach der Heimkehr aus dem Süden — zuletzt noch übers Stilfser Joch nach Trafoi-Meran mit unvergeßlichen Eindrücken — „das Stilfser Joch und der Ortler sind das Herrlichste, was wir bisher auf der Welt gesehn" — wird mit dem Stoff gerungen, gerungen unter den schweren Hemmungen der sich mit vermehrter Heftigkeit einstellenden Herzschmerzen, aber der Stoff will sich nicht organisieren.

Da eines Tages in der Leipziger Straße blitzt der Funke auf: ein kleiner Junge mit einem Kinderschwert, das in der Sonne blinkt, geht vor ihm her. Und im selben Augenblick ist das Bild da, aus dem die Handlung wächst: das Kind Heinrich mit Etzels Schwert. Die Tore sind aufgetan und Jung Heinrich zieht in die Welt.

In tiefer Einsamkeit wächst das Kind schnell zum Mann. „Einige Freunde und meine Arbeit. Das ist mein Leben," schreibt er am Tage nach dem Eintritt in das sechste Jahrzehnt seines Lebens, und in demselben Briefe kann er schon melden: „Das Stück, von dem ich Ihnen seinerzeit schrieb, ist nun so ziemlich fertig."

Das Gefühl „der Leere, die sich immer einstellt, wenn mich ein großer Stoff verläßt", wird diesmal schnell überwunden. Unmittelbar an „König Heinrich" schließt „Kaiser Heinrich" auf.

Bereits im April ist er „wieder tief in der Arbeit". In regenschweren Herbsttagen im Meraner Tal, zu Füßen der schönsten Frau, die „nach Art zürnender Poeten" sich in Nebeln versteckt, „als sollte

die Welt nie wieder von ihr zu hören und zu sehen bekommen — aber morgen, wenn die Sonne ihr den Nebelschleier vom Gesichte ziehen und ihr schönes Haupt wieder küssen wird, dann wird sie wieder dastehen über dem Tal von Meran, wie das Genie über der Welt, das wohl Verdunkelungen, aber kein Müdewerden, Schlafen, aber kein Sterben kennt" — wandern die Gedanken an die Arbeitsstätte in der Hohenzollernstraße „zu dem großen Stück, an dem ich schreibe und schnitze, und das mich am Leben erhält, indem es mich auffrißt", „dem Teufelsding, das ich schaffen muß, obschon ich gar nicht glaube, daß es viel Freunde bei den Menschen finden wird — ich möchte es manchmal le coucher du lion nennen".

Am 3. Februar 1895, seinem fünfzigsten Geburtstag, genau ein Jahr nach der Vollendung des ersten Teils, ist auch dieses Werk bezwungen. „Ich bin mit ‚Heinrich und Heinrichs Geschlecht' so gut wie fertig," meldet er am 4. Februar nach Bonn.

Wenn trotzdem noch nahezu ein Jahr verstreichen sollte, ehe das Drama auf die Bühne gelangte, so hatte das seinen Grund teils in wesentlichen Umgestaltungen, die der zweite Teil noch im Laufe des Sommers erfuhr, teils in Schwierigkeiten, die sich bei der Wahl einer geeigneten Bühne ergaben. Nach den Erfahrungen mit dem „Neuen Gebot" mußte das Kgl. Schauspielhaus von vornherein ausscheiden, das Deutsche Theater unter Otto Brahm hatte zunächst starke Neigung verspüren lassen, seine Kräfte an die große Aufgabe zu setzen, und Brahm persönlich hatte ausgesprochen, daß er den ersten Teil „zum Besten und Reifsten" zähle, was Wildenbruch je gelungen. Aber gewisse von ihm gegen den zweiten erhobene Einwände, sowie vor allem die Überzeugung Wildenbruchs, daß bei dem damaligen Kurs dieser Bühne der genius loci — d. h. Direktor, Darsteller und Publikum — seinem innersten Wesen fremd und abhold seien, hatten ihn veranlaßt, im Mai 1895 die Verhandlungen abzubrechen, und die Sache bekam dadurch ein ziemlich unfreundliches Aussehen. Denn seit den Weimarer Erfahrungen mit dem „Bernhard" und den Schicksalen des „Meister Balzer" in Berlin war ihm, wie er schon nach der Vollendung des ersten Teils geklagt hatte, nicht der Mut zu schreiben, wohl aber das Geschriebene herauszubringen, ziemlich vergangen.

Schon begann er, des Wartens und Werbens müde, sich in einen neuen Plan hereinzuarbeiten, als ihn aus der Wolke der Verstimmungen und Verdrießlichkeiten die frische Initiative eines Neulings auf Berliner Boden glücklich herausriß. Der bisherige Intendant des Mannheimer Theaters, Aloys Prasch, der zum Winter die Leitung des Berliner Theaters übernahm, bat um das Werk. Zögernd, dem neuen Mann und den neuen Verhältnissen mit entschiedenem Mißtrauen begegnend, ließ Wildenbruch sich endlich zu einer Zusage bestimmen. Die ersten Aufführungen unter der Direktion Prasch festigten aber doch in ihm die Überzeugung, daß, wenn sich auch das Berliner Theater, von einigen wenigen bedeutenden Kräften abgesehen, nicht mit der Brahmschen Bühne vergleichen lasse, dort doch ein starker guter Wille die letzte Kraft für das Gelingen einzusetzen bei allen Beteiligten vorhanden sei. Und er sollte auch, wie die Folge erwies, sich in diesem Vertrauen nicht getäuscht haben. Aber viel fehlte auch jetzt noch an jenem freudigen Wagemut, mit dem er seine früheren Schlachten geschlagen. Wie der Soldat, dem Pflichtgebot gehorchend, ging er diesmal in den Kampf: „Wenn ich nicht mehr die große deutsche Geschichte für das Volk bearbeite, wer tut es dann noch? Und Deutschland versinkt und ertrinkt in der Schlammflut des Unglaubens, der Hoffnungslosigkeit, und die sozialdemokratische Masse zerdrückt den ‚großen Menschen'." Und aus dieser Skepsis hatten ihn eigentlich auch die enthusiastischen Urteile derer, die das Drama aus der Bühnenhandschrift kennengelernt hatten, nicht herausbringen können. Wohl glaubte er, daß ihm das Werk gelungen, aber die Durchschlagskraft im gegenwärtigen Augenblick, und vor allem in Berlin, schien ihm mehr als fraglich.

Am Tage vor der Uraufführung des „König Heinrich" hatte man im Deutschen Theater Hauptmanns „Florian Geyer" zum erstenmal gegeben. Kein Theatererfolg im eigentlichen Sinne, aber doch von einem so stürmischen, aus dem Innersten kommenden Beifall der zahlreichen Anhänger Hauptmanns getragen, daß Wildenbruch nach der Vorstellung kopfschüttelnd zu seiner Frau äußerte: „Lieber Gott, wie wird das morgen meinem armen, schlichten Heinrich gehen?" Und wieder kam diesmal die große, große Überraschung für Freund und Feind.

„Ich erlebe zum zweiten Male ein Märchen in meinem Dasein," schreibt er nach der Aufführung nach Bonn. „Alles, was seinerzeit, als der „Harold" und die „Karolinger" erschienen, geschah, wiederholt sich; aber mächtiger, größer, ernsthafter. Was damals als eine Überraschung kam, kommt diesmal als etwas Ersehntes; während man damals eine unerwartete Geburt erlebte, sieht man jetzt einen Toten auferstehen. Und so etwas wirkt wie ein Wunder. Und wie vor einem Wunder stehe ich selbst. Ich hatte viel von dem Stück gehofft; das, was es gehalten, habe ich nie erwartet und geahnt." Wohl konnte er diesen Brief unterzeichnen als „Dein Wildenbruch redivivus".

Was ihm aber diese Auferstehung so wertvoll machte, war doch an erster Stelle nicht der Glanz des persönlichen Erfolges, sondern die Überzeugung, daß es sich hier um einen Sieg der Sache handelte, um die Entscheidung der Frage, „wer in Deutschland dramatischer Kunst gebieten soll, ob die alte große reine deutsche Seele oder die importierte, fremde undeutsche". Aus allen Kundgebungen des Dankes und der Freude, die wie ein Riesenstrom in diesen Tagen ins Haus rauschten, glaubte er das „ungeheure Aufatmen" herauszuhören, die Freude, daß man einen Wortführer für lang und stumm gehegte Wünsche gefunden hatte. Und daß er dieser Wortführer geworden, daß sein Stück „das erlösende Wort gebracht" — das erfüllte ihn „mit einem großen ernsten Stolz". „Gott sei gepriesen, daß ich mir sagen darf, daß nicht der Zufall mir das Werk in den Schoß geworfen, sondern daß unablässige Arbeit es zutage gefördert hat."

Und die allgemeine Stimmung des Augenblicks gab ihm recht. Dieser jubelnde Enthusiasmus, mit dem nicht nur in Berlin, wo der „König Heinrich" in knapp fünf Monaten 100 Aufführungen erlebte, sondern in ganz Deutschland ein auf großen weltgeschichtlich bedeutenden Konflikten sich aufbauendes Drama aufgenommen wurde, hatte den Charakter einer Demonstration gegen das Drama „der schrecklichen Gebundenheit der Charaktere in der Einseitigkeit", das in dem letzten halben Jahrzehnt die deutsche Bühne beherrscht und Schaffende wie Genießende in seinen Bann gezwungen hatte.

Man hatte sich schon lange gesehnt, aus dem Dunstkreis der Widerspiegelungen des eigenen Erlebens herauszukommen, der Menschen, die

man so unheimlich genau in ihrer seelischen Zärtlichkeit und Gebrechlichkeit kannte, denen man, auch wenn sie nur stumm über die Bühne glitten, von den gespannten und vergrämten Gesichtern die eigenen Kämpfe und Schmerzen ablesen konnte; hatte sich gesehnt nach Menschen, die nicht waren wie man selber, zu denen man aufblicken konnte und deren Kämpfe und Todesschmerzen aus Gedankenregionen herauswuchsen, die weit ablagen von dem, was das Ich und Du des Tages beunruhigte und ausfüllte. Wie stark diese Sehnsucht war, war wohl den meisten in all diesen Jahren gar nicht zum Bewußtsein gekommen, in diesen Jahren, in denen auch die politischen Zustände in Deutschland eine so unerfreuliche Wendung genommen, und die jene Stimmung allgemeiner Verdrossenheit und Reizbarkeit in allen Schichten des Volkes geweckt und genährt hatten, die immer wieder in unerquicklichsten Erscheinungsformen des öffentlichen Lebens sich bemerkbar machte.

Für alle diese verärgerten, gereizten, geängsteten und gedrückten Seelen, die wie Fliegen im eingeschlossenen Raum sich immer wieder die Köpfe an der Decke wund stießen, kam wirklich der Dichter von „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" in diesem Augenblick als Befreier, einer der das Fenster aufreißt und frische Luft, Licht und unbegrenzte Freiheit hereinläßt.

Darin lag zum großen Teil zweifellos das Geheimnis des ungeheuren tiefgehenden Erfolges, den nicht nur der erste, sondern auch elf Monate später (2. Dezember) der zweite Teil sich errang.

Aber es war doch nicht nur die „rechte Stunde", die diesmal seinem Wort eine solche Resonanz gab, sondern auch das rechte Wort selbst. Bei der Schärfe der damals das literarische Berlin beherrschenden und trennenden Gegensätze, bei der von kritischen Tonangebern seit Jahren ausgegebenen Parole, daß Wildenbruch überhaupt in der modernen deutschen Dichtung nicht mehr mitzähle, bei der vor allen Dingen durch das Bühnenschicksal des „Florian Geyer" in gewissen Kreisen geweckten gereizten Stimmung — die noch dadurch verschärft wurde, daß am 10. November 1896 der in diesem Jahr doppelt zu verleihende Schillerpreis entgegen den Vorschlägen der Schillerpreiskommission nicht wie beantragt Gerhart Hauptmann und Wildenbruch, sondern letzterem allein zufiel — fehlte es natürlich nicht, besonders in der Berliner

Presse, an Stimmen, die in dem üblichen witzelnden, gönnerhaften Ton das Werk als einen „echten Wildenbruch“ glaubten abtun zu dürfen. Sie standen aber in schroffstem Widerspruch zu dem allgemeinen Urteil nicht nur, sondern, was schwerer wog, zu dem Urteil von ernsten, dem Parteigetriebe ganz fernstehenden Männern, von denen nur drei so verschiedene Individualitäten wie Heinrich von Treitschke, Herman Grimm und Anton E. Schönbach genannt seien. Bei Treitschke, dem auf seinem letzten Krankenlager die Heinrichstragödie noch „Freude und Bewunderung“ erregte, möchte mancher vielleicht geneigt sein, diese Resonanz aus der inneren Verwandtschaft ihrer beider Naturen zu erklären. Wenn aber der Österreicher Schönbach „die machtvolle Leistung“ zu den wenigen Erscheinungen unserer Literatur rechnete, „an denen man sich erfreuen kann, gleichviel in welcher Erziehung ästhetischer Begriffe man aufgewachsen sein mag“, so handelt es sich hier um das Urteil einer auf ganz anderen Grundlagen ruhenden Persönlichkeit.

Am bemerkenswertesten ist jedoch das Urteil Herman Grimms. Sein persönliches Verhältnis zu Wildenbruch, den er seit frühen Jugendjahren kannte und den er bis an sein Lebensende immer auch etwas in dem Lichte eines „jungen Menschen“ gesehen hat, hatte sich im letzten Jahrzehnt allerdings freundschaftlich gestaltet, nicht ohne daß es jedoch bei der Heterogeneität zweier reizbarer Naturen gelegentliche Reibungen und Mißverständnisse gegeben hätte. Und zweifellos hatte Grimm, während Wildenbruch, wie der schöne Aufsatz zu Grimms 70. Geburtstag beweist, mit aufrichtiger Verehrung zu ihm aufblickte und jede durch ihn empfangene Bereicherung dankbar und laut anerkannte, auch dann noch dem Lebenswerk des Dichters mit einem gewissen kühlen, zurückhaltenden Respekt gegenübergestanden, den Wildenbruch in Stunden des Mißmuts wohl als Kränkung empfand. Um so beglückender und um so bedeutsamer war die spontane Kundgebung, zu der „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“ Grimm veranlaßte, in einem (zwar nicht unter dem unmittelbaren Eindruck der Aufführung, sondern erst im Jahre 1899) für die „Deutsche Rundschau“ geschriebenen Aufsatz, in dem er von dem in einer Vorstellung des „König Heinrich“ empfangenen unvergeßlichen Eindruck berichtete und bekannte, „ich wies dem Dichter in meinen Gedanken

einen Rang an, den er vorher für mein Urteil noch nicht besaß und nicht wieder verlieren kann ... Dieses Drama ist ein deutsches Kaiserdrama, wie die Theaterstücke Shakespeares englische Königsdramen sind. Wir haben dergleichen bisher nicht gehabt."

Schon im Anfang der achtziger Jahre, gleich nach der Vollendung des „Christoph Marlow", hatte, wie seinerzeit berichtet wurde, Wildenbruch den Plan gefaßt, „durch eine Reihe von Dramen den Fortgang der deutschen Geschichte zu erläutern". Der erste Schritt auf diesem Wege war das „Neue Gebot" gewesen. Andere Ideen und Pläne hatten ihn dann auf Jahre von der Weiterverfolgung dieses Weges abgedrängt, jetzt an der Schwelle der Fünfzig war er zu der Stelle zurückgekehrt, an der er an der Schwelle der Vierzig abgebogen war und, was das Seltsamste, zu demselben Stoff, an dem er vor zehn Jahren zum erstenmal auf diesem Gebiet seine Kräfte erprobt. Wieder Kaiser und Papst, wieder Heinrich IV. und Gregor! Und doch wie anders sehen ihn jetzt die Menschen und ihre Geschichte an. Er hatte inzwischen nicht nur Rom gesehen, hatte seine Auffassung der geschichtlichen Vorgänge und Probleme durch historische Studien auf dem Gebiet der älteren und neueren Geschichte erweitert und vertieft, er hatte vor allem den fürstlichen Menschen aus persönlicher Erfahrung kennen gelernt, hatte erfahren gleicherweise am eigenen Leibe, was an einem König menschlich und herrlich ist, und wußte zu sagen, nicht nur was ein König leiden machen kann, sondern auch was ein König leidet. Und so wuchs in seiner Seele die Tragödie des Königs, des Königs, der sein ganzes Volk mit tiefer, reiner und eifriger Liebe umfaßt, es tragen und führen will, und der aus seinen besten Kräften und Tugenden heraus sich selbst und die, die er glücklich machen will, in Leid und Schuld verstrickt.

Aus welchen Wurzeln wächst eine solche Gestalt, wie sie die Geschichte uns in der Person und in den Taten des vierten Heinrich auf dem deutschen Kaiserthron meldet? Das ist die Frage, auf die das Drama „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" die Antwort zu geben sucht.

Die großen geschichtlichen Ereignisse, die Taten und die Konflikte, die aus den Taten entspringen und neue Taten wirken, liegen fest verankert, Ausgangs- und Zielpunkte sind gegeben, ebenso das Bild der

handelnden Persönlichkeiten, wie es aus ihren Taten und ihren Schicksalen sich den in Liebe und Haß befangenen Zeitgenossen und der objektiver Würdigung zustrebenden Geschichtsforschung darstellt. Für den Dramatiker viel, vielleicht zu viel! Unter dem Interesse an den gewaltigen, weltgeschichtlich bedeutsamen Begebenheiten und ihren Folgen trübt sich leicht der Blick für den rein menschlichen Kern und Urgrund, aus dem diese Begebenheiten entstammen, die handelnden Persönlichkeiten werden aus Herren zu Dienern, zu Vollstreckern eines von außen durch den immanenten Willen geschichtlicher Entwicklungsvorgänge ihnen aufgedrängten Auftrags. In instinktiver Witterung dieser in dem Stoffe liegenden Gefahr hatte Wildenbruch im „Neuen Gebot" die weltgeschichtlichen Träger der Handlung so gut wie völlig ausgeschaltet und, noch mehr im Stil seiner früheren Dramen, den weltgeschichtlichen Konflikt sich verkörpern und auskämpfen lassen in der Gestalt eines einzelnen Menschen und eines persönlichen Menschenschicksals. Die eigentlichen Organisatoren der Handlung waren im Hintergrund geblieben, denn die persönliche Erscheinung des jungen Königs Heinrich am Schluß hatte wenig mehr für die innere Handlung bedeutet als das Auftreten Shakespeares in der Schlußszene des „Christoph Marlow".

Jetzt galt es zu den Müttern hinabzusteigen und das Werdende zu erfassen und zu gestalten.

In dem Augenblick aber, wo sich ihm diese Aufgabe so stellte, trat er auf ein neues ihm bis dahin fremdes Gebiet. Immer hatte er bisher seine Menschen auf einen gegebenen Boden von Tatsachen gestellt, die den inneren und äußeren Menschen schon geformt hatten, so daß jene von diesen von vornherein gegebenen Voraussetzungen aus in die Kämpfe und Konflikte hineinritten, deren Bezwingung er ihnen gewissermaßen als Aufgabe gestellt hatte. Man mußte seine Helden nehmen, wie sie zum erstenmal die Bühne betraten. Eine recherche de la paternité, eine Untersuchung über ihr Vorleben konnte unter Umständen zu Überraschungen und Widersprüchen führen.

Hier ging er zum erstenmal auf die Wurzeln zurück, wollte sich den Menschen, der das große Schicksal erfüllen sollte, aufbauen: ein Menschenleben in dramatischer Form. Diese innere Einstellung aber befreite ihn auch mit einem Schlage von der Gebundenheit an die Enge und Weite

der Begebenheiten, ermöglichte ihm, um der Herausarbeitung des inneren Gesetzes der Haupthandelnden willen, eine Verteilung und Verknüpfung der Tatsachen, unbekümmert um die geschichtlich beglaubigte äußere Zeitfolge: die Menschen organisieren die Handlung, nicht die Ereignisse.

Die letzte historische Heldengestalt, die seine Phantasie wirklich innerlich beschäftigt hatte, war der Große Kurfürst gewesen. Im „Generalfeldoberst" im ersten Akt war er getauft worden, im ersten Vorgang des „Neuen Herrn" hatte er ihn wiedergefunden, als Jüngling, hinter dem eine schwere Jugend lag, die ihm das Gepräge und die Richtung gegeben.

Als er über „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" zu sinnen begann, sah er eine Knabengestalt, leidenschaftlich, liebebedürftig, vornehm, gütig, trotzig, jähzornig, reizbar, von höchster dämmernder Vorstellung seines künftigen Berufes erfüllt; Höchstes für die Zukunft versprechend, wenn Verständnis, Vertrauen und Liebe leiten, Gefährlichstes drohend, wenn diese ihm versagt werden. Und aus dem tiefen Verständnis für solche Naturen und Lagen, aus dem innerlichsten Erfassen dessen, was ein „edles Blut" leidet, wuchs dem Dramatiker das Vorspiel „Kind Heinrich", dessen Bedeutung und dessen künstlerischen Gehalt Herman Grimm fein erfaßt und wiedergegeben hat: „Das Vorspiel ‚Kind Heinrich' zeigt den König blutjung am Hofe seines Vaters, der, wie uns ein Gefühl gleich sagt, am Ende seiner irdischen Laufbahn angelangt ist. Heinrich reitet zum Jagen aus und kehrt nicht zurück. Der erste Aufschrei des kaiserlichen Kindes ist nach seinem Vater. Er will auf der Stelle zu ihm. Aber es wird ihm verwehrt. Man hält ihn fest. Erfüllt von übermächtigem Vertrauen zu den Menschen, trug bis dahin der zukünftige Herrscher sein Kinderherz in beiden Händen vor sich, um es dem zu schenken, der es nehmen will. Das Übermaß seines guten Willens läßt uns die Täuschungen vorempfinden, die dem jungen Heinrich dann beschieden sind. Jede der Gestalten, die nur im Vorspiel am Hofe des sterbenden Kaisers durcheinanderschleichen, ist uns vertraut, als seien wir ihr im Leben schon begegnet . . . Immer neue Mitspieler erscheinen. Alle mit Hintergedanken. Rückhaltsvoll, egoistisch, abhängig. Nur Heinrich licht und vertrauensvoll. Da bricht der Schlag herein: der Kaiser hält sie alle nicht mehr im Zügel, und sofort ist die

Frage gestellt, wessen erzieherischer Macht das unschuldsvolle kaiserliche Kind anheimfallen soll. Dieses hat mit seinem Herzen gewählt. Aber der, einer von den sächsischen Großen, den es flehentlich bittet, sich seiner anzunehmen, an dessen Hände es sich klammert, zieht sie zurück und der Erzbischof von Köln bemächtigt sich seiner Beute. Nur ein Baumeister höchsten Ranges vermochte diese Szenen zu planen, zu bauen und die hereinbrechende Verwirrung so klar vor uns auf die Bühne zu bringen."

Was in Wildenbruchs letztem Drama „Der deutsche König" zur beherrschenden, beseelenden Idee werden sollte, die Königsgestalt als symbolische Verkörperung des deutschen Volksgeistes zu sehen und zu gestalten, schwebte auch hier schon bis zu einem gewissen Grade vor, angedeutet in den Schlußworten des sterbenden Kaisers Heinrich im dritten Akt des zweiten Teils: „Heinrich war Deutschland — Deutschland ist Heinrich — Ewigkeit bindet den Bund. — Wenn der Frühling rauscht über Täler und Höhen, dann springt Kind Heinrich im grünenden Wald — wenn Rheinlands Berge schwellen von Wein, das ist Heinrichs Seele, die in euch glüht." — Im Drama selbst aber ist in den herben und harten Tönen, die gleich bei seinem ersten Wiederauftreten im ersten Akt des „König Heinrich", der junge, inzwischen mündig gewordene siegreiche Überwinder der trotzigen Sachsenfürsten anschlägt, diese elementare Grundmelodie schon überschrillt und kommt auch im folgenden, abgesehen von jenem Schlußakkord, eigentlich nicht mehr zum Gehör, wird aber wohl als Unterton gefühlt.

Für das Charakterbild, wie es sich aus den Begebenheiten und Konflikten des ersten Teils aufbaut — ein Mensch mit einem Doppelgesicht, gütig, freundlich, leutselig, mißtrauisch, hochmütig, herrisch, jähzornig, rücksichtslos, der Freund der Armen und Notleidenden, der grausame, mitleidlose Unterdrücker und Niederringer jedes sich ihm entgegenstellenden Eigenwillens und daneben und darüber der von unerschütterlichem Glauben an seinen Beruf erfüllte Herrscher: „Ich bin der König und Königs Wille ist Deutschlands Gesetz" —, dieser Glaube, der ihm in seinen Augen das Recht gibt, ja die Pflicht auferlegt, wie gütig gegen die Armen, hart bis zur Vernichtung gegen die Widerstrebenden zu sein, für dieses Charakterbild ist zweifellos nicht nur aus der inneren Verarbeitung des in den Quellen gebotenen Materials,

sondern mindestens ebensosehr aus unmittelbarer Anschauung und Erfahrung mehr als ein Zug herausgewachsen. Auch Herman Grimm scheint das empfunden zu haben, wenn er meint, in dem Reden und Handeln König Heinrichs im ersten Akt gegen die besiegten sächsischen Fürsten klänge manches „wie aus dem 19. Jahrhundert".

Diesem ganz aus dem Impuls eines genialen Willens und eines starken Gefühls handelnden Menschen, den er in den einzelnen Phasen seiner Laufbahn, in seiner inneren Einheit und in seinem inneren Widerspruch, handelnd, von Niederlagen zu Siegen und von Siegen zu Niederlagen sich durchkämpfen, seine Kraft und seine Schwäche an Widerständen allerart erproben läßt, ist als Gegenspieler der geistig überlegene, weit überschauende, bis zum letzten durchdenkende, programmatische Mensch, der auf dem Stuhl Sankt Peters sitzt, gegenübergestellt. Auch er, soweit das bei den zeitlichen Grundlagen möglich, aus seinen Anfängen aufgebaut, als ein Mensch, dessen ursprünglich zweifellos vorhandene Herzenswärme in der strengen Beugung des eigenen Empfindens und Wollens unter das höhere Pflichtgebot des Amtes und des ihm dadurch vorgezeigten Weges, ausgelöscht worden ist. Daraus erwachsend ein Kampf nicht nur um zwei große weltgeschichtliche Gegensätze, um die Rivalität zwischen Staat und Kirche, sondern auch, und zwar an erster Stelle, zwischen zwei Naturen, zwei Persönlichkeiten. Und dadurch herausgehoben und erhöht über die Atmosphäre der geschichtlichen Bedingtheit, ohne daß doch je die Fühlung mit den gegebenen konkreten Tatsachen und der ihnen eigenen Färbung und Stimmung verloren würde. Diese Fühlung wird nicht nur erreicht und festgehalten durch einen großen Heerbann von scharf gesehenen und innerlich beseelten Gestalten zweiter und niederer Ordnung, die die geschichtliche Umwelt teils in Einzelhandlungen, teils im Hereintragen von zeitlichen Stimmungswerten — wie die Gestalt der Kaiserin Agnes u. a. — zum Ausdruck bringen, sondern er ist vor allem auch in den entscheidenden Aktionen der beiden Hauptgestalten da; ist da, trotzdem gelehrte Theologen in dem inneren Verhalten Gregors ebenso die geschichtliche Treue vermissen, wie vielleicht die Historiker in den äußeren Umständen, die seinen Tod begleiten und herbeiführen. Beide mit Recht von ihrem, mit Unrecht von dem Standpunkte des Dichters.

Die Hauptsache ist, daß der Zuschauer zu einer wirklich inneren Anteilnahme und einem inneren Verständnis für diese weltgeschichtlichen Begebenheiten gezwungen wird, weil er diesen beiden Menschen nachfühlen kann. „Hier," sagt Herman Grimm mit Recht, „liegt die Kunst des Autors: uns mit dem inneren auch politischen Inhalte dieses Widerstreites zwischen Kaiser und Kirche bis zur heftigsten Parteinahme zu erfüllen." Und ebenso hebt er zur Begründung auch treffend die beiden Szenen heraus, in denen diese dramatische Veranschaulichung des aus den Charakteren und aus der geschichtlichen Situation herausspringenden Konfliktes in überzeugender Eindringlichkeit Wort und Tat wird. Zunächst die Szene am Schluß des ersten Aktes, in der Heinrich dem widerstrebenden Bischof den Brief an den Papst in die Feder diktiert: „Der Brief des Königs ... ist so wild, daß niemand von seiner Umgebung ihn nach Diktat niederzuschreiben wagt. Erst als Heinrich mit dem Tode droht, ergreift der hohe Geistliche, dem sein Befehl gilt, die Feder. Diese Szene ist grandioser Art, noch wirksamer jedoch die erste des nun folgenden Aktes: wie niemand den in Rom eingegangenen Brief dem Papst vorzulesen wagt, und erst dessen äußerste Befehle dem Beauftragten die Lippen öffnen. Das sich windende Widerstreben hier beim Nichtlesenwollen, dort beim Nichtschreibenwollen, wird von Wildenbruch als einem Dichter dargestellt, dessen natürliche Aufgabe es ist, auf der Bühne das Äußerste zu leisten. Die Bühne ist ein Instrument, wie die Violine ein Instrument ist, man muß auf ihr zu spielen wissen. Wildenbruch, wüßten wir sonst nichts von ihm, würde mit diesen Szenen allein uns das Gefühl einflößen, als rede ein unbekannter großer Theaterdichter zu uns."

Wenn aber weiter Grimm diesen Ton „überreizter Leidenschaft, in dem alle mithandelnden Männer des Dramas miteinander verhandeln", als etwas Besonderes und es zugleich als eine bedeutsame künstlerische Kraftleistung bezeichnet, daß die Zuschauer „diese Tonart als die natürliche Sprache der Leute verstehen, als sei es unmöglich damals gewesen, politischen Gegensatz anders auszufechten als in der Form vorwurfsvoll losbrechenden Geschreis", so übersah er, oder mochte absichtlich übersehen, daß diese „Tonart", so gut sie bei diesen Menschen und diesen Konflikten am Platze war, alle heroischen Dramen Wildenbruchs beherrscht

und in manchen zweifellos als ein die innere Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft der Charaktere und Konflikte keineswegs erhöhendes Element.

Wohl aber kommt, wenn hier in diesem Kampf der „vulkanischen Naturen", die „sich meisterlos gegeneinander erheben", dieser Ton angeschlagen wird, der Ton, der sonst durch die Monotonie der bleibend höchst gespannten Stimmungen je nach dem Temperament den Leser und Zuschauer bald reizt, bald ermüdet, allerdings etwas Persönlichstes zu Wort. In dem Ringen der beiden Naturen, die, jede auf ihre Weise im Recht, sich nicht verstehen und vertragen können, drängt auch etwas von den Kämpfen und Gegensätzen der eigenen Zeit zum Ausdruck und zur künstlerischen Gestaltung; ein Niederschlag der bitteren Erfahrungen von der Unmöglichkeit der Verständigung unter den Alters- und Gesellschaftsschichten gerade jener Epoche des ausgehenden Jahrhunderts. Und auch hier hat persönliches Erlebnis Worten und Handlungen der Männer des elften Jahrhunderts gelegentlich eine tiefere Stoß- und Durchschlagskraft gegeben.

Da im „König Heinrich" alles auf den Kampf zwischen Heinrich und Gregor gegründet ist, Gregor aber mit dem Schluß des ersten Teils als Besiegter ausscheidet, mußte für den zweiten Teil „Kaiser Heinrich" nicht nur auf einer neuen Grundlage aufgebaut, sondern auch eine Verschiebung des letzten Zieles vorgenommen werden.

In dem Kampf der Generationen, der nun anhebt, dem Kampf zwischen dem Kaiser Heinrich und seinem Sohn, fällt diesem die Rolle des Angreifers zu, während jener in die Verteidigungsstellung gedrängt wird. Das führt zu großen Überraschungen. In dem Sohn meldet sich ein neuer Typus zum Wort, der nicht nur mit anderen Mitteln, sondern auch aus anderen Beweggründen einen Kampf einleitet, und der Vater, der einst den Kampf auf der Lippe und den Zorn im Auge trug, ist müde durch Erfahrung: „Ich weiß, was Unrecht erleiden heißt. Ich weiß, wie es aussieht in dem armen Mann — mein Leben hat mich zum armen Mann gemacht." Und wenn er auch noch jetzt, nun das Richtschwert in seiner Hand liegt, alter Kraft und alten Selbstbewußtseins eingedenk, sich Manns genug dünkt als „König der armen Leute" „den Wölfen die Tatzen zu bändigen": sein Herz ist müde: „Menschen, haltet Ein-

tracht! ... Könnt ihr ihm nicht glauben, dem alten Mann, daß Zwietracht der Tod und Eintracht das Leben ist? Ihr sollt glücklich sein — ich will's!" Und Kindermund spricht: „Du bist unser lieber Vater, der gute alte Kaiser!"

Das was hier anhebt, ist der Kampf nicht nur zwischen Vater und Sohn, sondern der Kampf zwischen einem trotz aller Enttäuschungen und Erfahrungen immer noch illusionsfrohen, gläubigen Geschlecht und einer illusionslosen, tief ungläubigen Jugend. Die Jugend siegt, weil sie mit gar nichts mehr belastet ist von dem, woran das Alter so schwer getragen, das Alter sinkt in Jammer und Not besiegt ins Grab. Wie es das Lied aus jungen Tagen schon vorgesungen:

„Der Ehre verlustig, am Leben bedroht,
Vertrieben von Land und von Thron:
So flüchtet der Kaiser vor seinem Volk,
Der Vater vor seinem Sohn.
. . . . . .
Die Nacht gehört dem versunknen Mann
Und die Sonne dem neuen Geschlecht."

Aber dies neue Geschlecht, das harte, das illusionslose, das keine Leidenschaft und kein Gefühl mehr über sich Herr werden läßt, das dem Lebenden feindlich und treulos sein mußte, ist dem Toten und seinem Werk treu, erfüllt was jenem zu vollenden versagt war.

Das ist die Tragödie und das ist die Versöhnung von „Heinrich und Heinrichs Geschlecht".

Wer die beiden Teile miteinander vergleicht, wird nicht einen Augenblick darüber im Zweifel sein, daß der „König Heinrich" an innerer Geschlossenheit, Wucht und Stoßkraft der dramatischen Handlung wie der Charaktere dem „Kaiser Heinrich" überlegen ist, so interessante und bedeutende Züge die Person Heinrichs V. in dem zweiten Teil entwickelt, so geschickt und wirkungsvoll die zeitgeschichtlichen Motive — Kreuzzug, das Dreiständespiel — verwertet sind, so energisch das schon im „König Heinrich" angeschlagene Motiv, Heinrich IV. als Hort der Armen und Bedrückten, „der König der armen Leute", herausgearbeitet und fugenartig bis zum Schluß durchgeführt ist. Auch daß im vierten Akt das an sich höchst gefährliche Experiment nach Kanossa und nach den Schluß-

szenen von „König Heinrich“ in der Engelsburg, noch einmal eine Kaiser-Papstszene als Höhe- und Endpunkt der neuen Haupthandlung zu bringen, nicht nur theatralisch, sondern auch innerlich dramatisch noch so stark zur Geltung kommt, ist eine Leistung aus dem vollen, an der auch die ganz Gescheiten, die Wildenbruch als einen Dramatiker niederer Ordnung glauben einschätzen zu dürfen, noch etwas lernen können.

Was ihren Gehalt an geschichtlicher Wahrheit und innerer Notwendigkeit anlangt, so hat auch hier Grimm mit zwei Worten den springenden Punkt herausgeholt: „‚Kaiser Heinrich‘ gibt der vorhergehenden Tragödie einen weiteren Horizont. Die Unbändigkeit des salischen Blutes springt immer wieder auf und ruft unerhörte Taten empor. Die gleiche Kraft dichterischer Empfindung ballt die Ereignisse ... zusammen und drängt sie uns auf, als könne das einst Geschehene, von dem wir doch auch nur wenig wissen, keine andere Gestalt haben als diese. Mit der verbürgten Wirklichkeit hat das gesamte Werk also nichts zu tun. Durch und durch entsprangen diese Bilder und Gespräche der Phantasie eines heutigen Dichters. Alles ist falsch, alles aber doch auch wahr. Wahr wie Goethes ‚Götz‘, wie Schillers ‚Wallenstein‘, wie Shakespeares Dramen aus der Geschichte seines Vaterlandes. Die Wahrheit sei das Dauernde, sagt die forschende Historie, aber es gibt eine höhere Wahrheit: die der Atmosphäre, die über den Epochen schwebte ... Die Gabe, uns als Dichter von dem Geiste einer Epoche Kunde einzuflößen, scheint Wildenbruchs Stärke.“ Und indem Grimm als Beweis dafür aus früherer Zeit noch „Väter und Söhne“ heranzieht und dieses Drama neben Fontanes „Vor dem Sturm“ als ein Dokument echten Daseins, in dem „dasjenige was die Essenz der Tage zwischen 1806 und 1815 genannt werden könnte“ bezeichnet, schließt er: „Wer deutsche Geschichte studiert, darf nicht vergessen, was zu schreiben unseren Dichtern vorbehalten blieb.“

Eine Überraschung bereitete „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“ aber auch durch seine äußere Form. Nicht im eigentlichen Aufbau, denn hier hatte Wildenbruch sich im wesentlichen an den Typus seiner Hohenzollerndramen gehalten, die einzelnen Handlungsteile oder Akte wie Blöcke einer „Zyklopenmauer“ ohne verbindenden Mörtel an- und ineinander gefügt, äußerlich sprunghaft, innerlich geschlossen; nur hier

diese inneren Zusammenhänge, entsprechend der diesmal leitenden Idee, auf die Entwicklung des Charakters das Hauptgewicht zu legen, strenger durchgeführt, als in den Dramen seit den „Quitzows". Wohl aber wirkte neu und überraschend die Sprache. An Stelle des „neuen Stils", den er im „deutschen Vers" vor wenigen Jahren gefunden zu haben glaubte, erschien nicht etwa der Jambus der älteren Dramen, vor allem des „Neuen Gebots", sondern Prosa. Von seinen älteren heroischen Dramen wiesen nur zwei diese Form auf: Der „Fürst von Verona", dieser nur im ersten und dritten Akt mit kleinen jambischen Partien durchsetzt, und die „Quitzows", in denen in den Volksszenen durchweg die ungebundene, in den heroisch-pathetischen die gebundene Rede herrscht. Aber auch mit der Prosa des „Fürsten von Verona" war die ungebundene Rede der Heinrichstragödie nicht zu vergleichen. Dort handelte es sich um einen einmaligen Versuch, der ihn zu keiner Fortsetzung lockte. Das ungewohnte Instrument hatte unter seinen probierenden Händen keinen rechten Ton ausgeben wollen. Inzwischen aber hatte er die richtige Saitenspannung und die Bogenführung gelernt: und nun klang es, klang gut und klang eigen; anders als je früher in irgendeinem seiner Werke.

„Wildenbruchs Sprache," meinte Herman Grimm, „ist weder anmutig bilderreich wie die Shakespeares, noch sprengt er über die Gewölke dahin wie Schiller, noch erhellt er in freundlicher Klarheit die Tiefen menschlichen Gefühls wie Goethe, noch hat er Kleists kurz angebundene, trübe, stramme Kürze; neben diesen aber besitzt er seine eigene doch . . . eine Sprache, die man einstweilen die Ernst von Wildenbruchs nennen und die man an diesem Namen erkennen wird. Es liegt etwas Aufreizendes in diesen Sätzen."

Es ist mit einem Worte die Sprache eines in jedem Augenblick dramatisch denkenden, dramatisch bauenden, dramatisch sehenden Menschen, der, wenn er den Pfeil des Worts vom Bogen schnellt, einen, den dieses Wort treffen soll, deutlich mit jeder Miene vor Augen hat; daher der eigentümlich anapästische Schwung der Satzreihen, daher die wirbelnde, aufreizende Kraft des in Worte zur Abwehr, zum Angriff gefaßten Gedankens, die auch an Ruhepunkten der Handlung ihre federnde Energie nicht verliert.

Wenn Herman Grimm aber weiter meinte, beim Heinrichsdrama könne man, statt von den „Brettern, die die Welt bedeuten, von Brettern, die das Vaterland bedeuten" sprechen, so war auch das ein Wort, das über den Rahmen dieses einen Dramas hinausgriff. In innerster Seele wohl und warm ward dem Dramatiker Wildenbruch doch eigentlich immer erst bei einem Werk, in dem, wenn auch nur als leiser Unterton, Deutschland klang. Trotzdem das Echo von außen darauf oft genug mit einem Mißklang antwortete.

3. Der Junge von Hennersdorf. Tiefe Wasser. Willehalm. Gewitternacht.

1895—1899.

Ich senke mein träumendes Haupt in die Nacht,
In die lautlose Nacht der Vergangenheit —
Die Tiefe regt sich und es erwacht
Die alte Zeit, die gestorbene Zeit.

Unmittelbar in die ersten großen jubelnden Akkorde, die der Erfolg des „König Heinrich" im Frühling 1896 dem Dichter ins Haus trug, hatte sich so ein Mißton gemischt, oder richtiger, hatte schon in die ganze vorbereitende Arbeit der vergangenen Wochen hereingeklungen. Der Urheber war ein kleiner Junge, der sich in der Zeit der Verstimmungen und Ärgernisse über die der Aufführung des Heinrichsdramas in Berlin sich in den Weg stellenden Hindernisse zu ihm gesellt und ihm zum Trost und zur Freude seine Geschichte erzählt hatte. Vielleicht war er ihm begegnet, wie dem Kind Heinrich, auf einer seiner Wanderungen durch die Straßen der Altstadt Berlin, die ihm so oft schon Bilder und Gestalten werdender Schöpfungen in den Weg geführt hatten, dem „Jungen von Hennersdorf", dem Müllerjungen, von dem die Überlieferung erzählte, daß er durch seine dem Obersten von Ziethen durch sumpfiges Gelände geleisteten Führerdienste dem großen König den Sieg bei Katholisch-Hennersdorf, der das Schicksal des zweiten Schlesischen Krieges Anno 1745 entschied, habe gewinnen helfen. Für

das Ausstellungstheater in Treptow hatte man ein dramatisches Bild aus Alt-Berlin von Wildenbruch begehrt. Da war der kleine tapfere Bursche, den er, an den Steigbügel des alten Ziethen gehängt, übers Moor dahintraben sah, zu ihm gekommen wie ein Pfadweiser für ihn selbst, und mit ihm der große König, mit ihm ein ganzer Schwarm von Gestalten, um deren bepuderte und bezopfte Häupter der Glorienschein der aufgehenden Sonne Preußens spielte. Alt-Berlin, Männer und Frauen, im Arbeitskleid, die ihre Arbeit verlassen, weil das Vaterland in Gefahr ist, weil sie schanzen müssen vor dem Frankfurter Tor gegen den von Osten drohenden Feind, der, wie das Gerücht meldet, ihren „kleinen König" geschlagen hat, und unter denen dann plötzlich, den Gerüchten zum Trotz, der siegreiche König steht mit dem Jungen von Hennersdorf, der zum Sieg geholfen.

Dieser „Junge von Hennersdorf" ist aber eigentlich der Junge von Berlin; hier hat seine Wiege gestanden, hier ringt seine Mutter, die „Braut" des Unteroffiziers bei die „Jarde-du-Korps" Ludolf, der bei Hohenfriedberg jung hat für den König sterben müssen, in schwerer seelischer Not und Verzweiflung, aus dem Elternhause verstoßen und von der Gemeinheit verfolgt und beängstigt. Ein Menschenschicksal, das zwischen dem derben Humor der Wortgefechte urberliner Zungenfertigkeit, zwischen burlesk-satirischen Bildern philisterhafter Erbärmlichkeit und Niedertracht, plötzlich tragisch emporwächst, bis durch das Kind, das in den Augen der Welt ihre Schande und die Quelle ihres Unglücks ist, die Erlösung und Befreiung kommt. Erlösung durch die Tat des kleinen Soldatensohnes, Erlösung durch das Königswort, das den bürgerlichen Makel von ihr nimmt: „Sie ist verheiratet! Ich vermähle sie mit ihm, dem braven Mann, der nicht mehr Zeit gehabt hat, sein Wort zu erfüllen — ich, ihr König!"

Ein Volksstück in zwei Akten, ohne höhere „literarische" Ansprüche, aber in den Grenzen seiner Gattung, wie sein Held selbst, ein Sonntagskind, zu Sieg und Freude geboren. Auch die gelegentlichen Überschreitungen in den burlesken Szenen und Figuren ebensowenig störend, wie all die unterlaufenden Unwahrscheinlichkeiten in den Voraussetzungen der äußeren Handlung. Vor allem wirklich ein Stück Urberlinertum im besten Sinne, liebenswürdig, behaglich und doch in jedem Wort echt.

Dabei in den Szenen zwischen der Mutter des Helden und ihrem Vater echte Töne der Tragik des bürgerlichen Schauspiels.

Vor allem aber reizvoll und gelungen die Gestalt des Königs aus der liebevoll gemütlichen Auffassung, wie das Volk den „alten Fritzen" sieht und auch damals schon gesehen hat, als er noch jung war; und trotzdem er erst am Schluß erscheint, nicht nur der innere Spiritus rector der ganzen Handlung, wie in der „Minna von Barnhelm", sondern in dem wenigen was er tut und sagt, so ganz von innen heraus der berufene Löser und Befreier, menschlich und königlich zugleich, daß der naheliegende Vergleich vom deus ex machina hier nicht am Platze ist. Die Rolle, die ihm am Schluß zufällt, wächst aus der Handlung und aus seiner Persönlichkeit organisch heraus. „Das Stück ist echt Fritzisch," schrieb ihm nach der Lesung der Bonner Freund, „wie kein anderes in der deutschen Literatur. Es ist gerade soviel Gemütlichkeit und soviel Heroentum darin, wie der Deutsche mit der Gestalt des großen Königs unwillkürlich verbindet."

So war aus dem Gelegenheitsstück schließlich etwas geworden, was eigentlich zu gut war, um auf dem Ausstellungstheater so unter anderem hinzugehen. Der Dichter entschloß sich daher, es von jener Bühne zurückzuziehen und dem Königlichen Schauspielhause anzubieten, dessen Leiter mit ganz besonders „herzlicher" Freude den „Jungen von Hennersdorf" im September zur Aufführung aufnahm, allerdings, ohne das Stück gelesen zu haben, da, wie sich nachträglich ergab, weder der Intendant noch sein Direktor Pierson die Originalhandschrift des Dichters, in der das Stück einstweilen nur vorlag, entziffern konnten (!). Und doch hätten sowohl den Dichter wie den Intendanten die bisherigen Erfahrungen mit Dramen, in denen eine Gestalt des preußischen Herrscherhauses auf der Bühne erscheint, zu besonderer Vorsicht veranlassen sollen. Daß sie sich des „Vestigia terrent" nicht rechtzeitig erinnerten, sollte sich empfindlich rächen.

Zunächst schien freilich alles in schönster Ordnung. Anfang November (1895) lag das Bühnenmanuskript gedruckt vor, und die Leiter des Königlichen Schauspielhauses hatten also Zeit und Gelegenheit, sich nun den Jungen selbst anzusehen. Aber ehe noch von dort aus irgendeine Äußerung erfolgte, ging am 29. November auf Umwegen dem Dichter

die Nachricht zu, daß der Kaiser das Stück abgelehnt habe! „Ich weiß noch nichts Genaueres," schreibt Wildenbruch unter dem unmittelbaren Eindruck dieser Hiobsbotschaft nach Bonn, „auch ist meine Seele in diesem Augenblick so umnachtet, daß ich nur mit Mühe diese Zeilen schreiben kann. Einen Menschen aber muß ich haben, dem ich das Unerhörte anvertrauen kann." Am gleichen Tage hatte er an den Generalintendanten das Ersuchen gerichtet, ihm über das Schicksal seines Dramas Aufklärung zu geben. Diese erfolgte umgehend und bestätigte das Gerücht insofern, als nunmehr der Leiter der Hofbühne von sich aus die Aufführung des im September angenommenen „Lustspiels" tatsächlich ablehnte, „neben den schweren Bedenken", daß Friedrich II. im Stücke „eine im ganzen wenig hervorragende Figur" spiele, vermöge er „nicht darüber hinwegzukommen, daß er das uneheliche Liebesverhältnis, wenn auch der Vater des Kindes den Heldentod stirbt, vor aller Welt sanktioniert und die Mutter sich noch eine Ehre daraus macht, verführt worden zu sein".

Damit war nicht nur über das Schicksal des Stückes am Schauspielhause, sondern wieder einmal — da für die Aufführung auf preußischen Bühnen die königliche Genehmigung einzuholen war, deren Versagung nach diesem Vorspiel außer Zweifel stand — das Schicksal des kleinen Burschen auf dem Theater überhaupt besiegelt, besiegelt weil der Unteroffizier Ludolf von Ansbach-Bayreuth zu früh bei Hohenfriedberg gefallen war, ehe er seine ehrliche Absicht hatte ausführen können, die Mutter seines Kindes zu seiner christlichen Ehefrau zu machen und weil König Friedrich in diesem Stücke und in dieser Sache eine „im ganzen wenig hervorragende" Figur spielte!

Dem Dichter aber war dieser vaterlose Junge in dieser Zeit ebenso ans Herz gewachsen, wie den Berlinern unter den Frankfurter Linden Anno 1745 der „famose Bengel". Und so tat er etwas, was er nicht hätte tun dürfen, und was er auch später bitter bereut hat. Er tilgte die Gestalt des anstoßerregenden Königs und ersetzte sie — durch die Gemahlin Zietens, Leopoldine geborene Jürgas, und gab das Stück in dieser Fassung dem Lessingtheater unter Oskar Blumenthal zur Aufführung. So kam, was kommen mußte: als in dieser verhunzten Gestalt am 22. Februar 1896 der „Junge von Hennersdorf" auf der Bühne

erschien, gab es wenig mehr als einen Achtungserfolg, während ein, um den Abend zu füllen, nachträglich geschriebener Einakter, „Jungfer Immergrün“, auch unter Friedrich dem Großen spielend, und auch aus einer Anekdote, den Abenteuern des thüringischen Kandidaten Linsenbarth erwachsen, ein hübscher Scherz, freudigst begrüßt wurde. —

Wieder ein Blüte und Frucht verheißender Zweig vom Stamme gewaltsam gebrochen und geknickt! Als nach langen Jahren der „Junge von Hennersdorf“ in seiner ursprünglichen Gestalt mit dem König Friedrich in Person freigegeben wurde, war es zu spät. Es hat sich seitdem keiner des vaterlosen Jungen wieder angenommen, trotzdem er eine fröhliche Urständ mit ebenso großem, wenn nicht größerem Recht verdient hätte, wie die „Deutschen Kleinstädter“ und „Lumpazivagabundus“.

Mitten im Wirbeltanz all dieser Hoffnungen und Erfüllungen, Kränkungen und Enttäuschungen, die das Leben von außen durch die Seele des Dramatikers jagte, hatte der große Angorakater Milo, der in dem Haushalt in der Hohenzollernstraße eigentlich der Gebieter war und souverän, bewußt und groß durch die Gemächer schritt, die gelben Foliobogen, die sich auf dem Schreibtisch des Herrn, seinem angestammten Ruhe- und Ehrenplatz, zu immer neuen Stößen in nächtlicher Arbeit häuften, mit kritischem Blick und mit kritischen Tatzen behandelt. Wären es nicht die ihm so wohlbekannten Züge der Handschrift seines Herrn gewesen, würde der vierbeinige Kritiker, vor dem jener einen viel größeren Respekt als vor seinen zweibeinigen Kollegen hatte — ein werdendes Werk galt ihm erst dann als daseinswert, wenn Milo die Blätter als Ruhesitz gewürdigt — wohl gerechten Zweifel gehegt haben, ob das was auf diesen Bogen zu lesen war auch wirklich auf diesem Boden gewachsen. Und doch kam es ganz aus der Tiefe, aus den Stammwurzeln herauf, was sich in den Frühlings-, Sommer- und Herbstmonaten ans Licht drängte und an dem epischen Zweig eine neue Traube zeitigte. Im Laufe des Winters 1894/95, also noch mitten in der heißesten Arbeit am „Kaiser Heinrich“, hatte Wildenbruch Julius Rodenberg versprochen, „sobald der Fieberanfall von Dramaturgie“, der ihn „seit Ende 1893 gefesselt halte, vorüber sein werde“, solle „das erste was er der Welt zu erzählen hätte, ihr durch Vermittlung der ‚Deutschen

Rundschau' zugehen". Schon in den ersten Tagen der zweiten Hälfte des März 1895 — also während noch die um- und ausgestaltende Arbeit am zweiten Teil der Heinrichstragödie im Gange war — konnte er dem Freunde: „Claudias Garten", eine Legende, auf den Redaktionstisch legen, im Sommer reifte die kleine Novelle „Waldgesicht", und ehe der Schnee fiel, in der zweiten Hälfte November, wurde der Schlußstrich unter eine zweite Legende „Zauberer Cyprianus" gesetzt.

Welche Wege wandelt die Phantasie eines Dichters, was lockt, was reizt, was weckt sie und zwingt sie zur Arbeit? Heute ein Wort, ein Blick, ein Bild, das mitten im Einerlei des Alltags zwischen tausend gleichgültigen Worten, Gesichtern, Bildern, die nichts sagen, an nichts rühren, wie eine zupackende Hand ans Herz greift: „Da bin ich, ich habe dich gesucht, halte mich, gib dich mir, wie ich mich dir." Tausend Funken sprühen, zergehen in der Luft; einer zündet, und die Maschine arbeitet; Rad greift in Rad, gestaltende Kraft wird lebendig, treibt, bohrt in den Kern, schneidet, scheidet aus, splittert ab, fügt zusammen, formt, rundet. Das Rad steht still, die Arbeit ist getan, was werden mußte, ist geworden, die Seele ist frei!

Eine Zeitungsnotiz unter der Überschrift „Mord". Eine einsame alte Frau ist in ihrem Bett erdrosselt aufgefunden. Ihre bescheidenen Ersparnisse, die sie in einem Strumpfe aufbewahrt, sind geraubt. Der Tat verdächtig ist ein bei ihr als Schlafbursche wohnender junger Mensch, der seitdem verschwunden ist. Dergleichen liest man alle Tage, gleichgültig, gedankenlos zum nächsten gleitend, Mord, Totschlag, Diebstahl, Elend, Arbeit, Freude, Feste ... Warum bleibt heute das Auge haften und warum gleitet es noch einmal über die kleine Tatsachengruppe, die sich da in den wenigen Zeilen zusammendrängt? ... „junger Mensch, der seitdem verschwunden ist". Wo mag der Mörder sein? Was wird aus ihm? Die Phantasie springt auf und sucht, sucht wie ein Hund, auf die Fährte gesetzt, sucht ihn, sieht ihn, — und auf einmal ist das Neue, das Gedicht da! Sie sieht ihn nicht nur, sie fühlt und sieht, was er sieht, was er fühlt. Sie wird eins mit der Seele des Mörders und erlebt mit ihm und in ihm das Gräßliche, das Ungeheure: wie die Natur selbst aufsteht wider den Mörder, wie der Wald, „ein Stück

Erde mit Bäumen bewachsen, ohne Sinn und Verstand", „ein denkendes, fühlendes, schreckliches Wesen" wird, das ruft „der Mörder!", ein Wesen „mit einem ungeheuren furchtbaren Gesicht", einem Gesicht, vor dessen Augen es kein Entrinnen gibt und die nicht eher Gnade geben, als bis der Frevler, Richter und Henker in einer Person, sich selbst aus dem Buch des Lebens streicht. Ein visionäres Erlebnis, da steht es auf dem Papier, und auch der Name ist da, „Waldgesicht". Ein Meisterstück virtuoser Technik des Aufbaues und der Gliederung der einzelnen Stimmungsphasen, von der ersten Frage: „Ob sie hinter ihm drein waren?" bis zu dem letzten: „und dann —", als ein Monolog konzipiert und durchgeführt. — — —

Im Gefolge zweier deutscher Könige war die Seele des Dichters nach Rom gezogen und hatte in der Basilika Sancta Maria Major und in der Peterskirche vor zwei Nachfolgern Petri gestanden im Kampf; im Kampf gegen das christliche Rom des Mittelalters, das auf den Trümmern der Herrlichkeit und der Verderbtheit des alten heidnischen Roms das Kreuz des Erlösers und Allerbarmers aufgerichtet hatte, und da war ihm auch wohl eine Gestalt wieder begegnet, mit der oder richtiger mit deren Schicksal seine Phantasie schon lange Jahre gespielt hatte, die Märtyrergestalt der jungen Römerin Claudia.

Märtyrergestalten und Märtyrergefühle hatten von jeher eine starke, dämonische Anziehungskraft auf ihn ausgeübt. Schon 1882 hatte ihn der Roman des Kardinals Wiseman „Fabiola oder die Kirche der Katakomben" mächtig ergriffen und seine Seele mit Vorstellungen der Gefühlsgänge und der Schicksale der ersten Christen erfüllt. Zwei Jahre später war es das Bild von Gabriel Max gewesen — ein junger Römer, der von einem Gelage im Morgengrauen heimkehrend den Kranz von Rosen einer jungen gekreuzigten Märtyrerin zu Füßen legt —, das seine Phantasie wieder in diese Bahnen lenkte, und zwar diesmal in der sinnlichen Vorstellung des zu Tode gemarterten jungen schönen Weibes.

So hatten, als er selbst zum erstenmal den römischen Boden betreten, die Denkmäler und die Wahrzeichen, die an die ersten Märtyrer erinnerten, sein Herz gerührt und zu ihm gesprochen, als hätten sie schon lange auf ihn gewartet. Und wenn damals auch

seine Seele aufging in Schauern andächtiger Bewunderung vor der Herrlichkeit des heidnischen Roms, seiner Schönheit und Größe, so hatten doch auch die Katakomben in der ganzen sinnenfeindlichen nazarenischen Häßlichkeit ihrer Denkmäler und Symbole ihn aufs tiefste erschüttert und ebenso hatten die Spuren der Reaktion des römischen Heidentums auf die Botschaft von dem gekreuzigten Gott — das Bild Christi in den Gemächern der Prätorianer auf dem Palatin, der gekreuzigte Christus mit einem Eselskopf u. a. — ihn auf das lebhafteste interessiert und beschäftigt.

Das alles war von seiner Seele aufgenommen wie Samenkörner von gutem Erdreich. Aber offenbar hatte erst die zweite, nur im Geist, im Heerbann seiner Könige aus dem salischen Hause, ausgeführte Romfahrt diese Keime zur Entwicklung gebracht, den Gesichtern und Gestalten, die er damals geschaut, die Kraft gegeben, die einengende Hülle zu sprengen, die Kraft ihn zu zwingen, in ihren Seelen ein zweites Leben zu führen, das mit der Wucht eines eigenen Erlebnisses sich in seine Seele grabend ihm keine Ruhe ließ, bis er sich durch dichterische Gestaltung von ihnen befreite.

Den Zwang aber, gerade jetzt zu gestalten, übte vielleicht noch in einem höheren Grade als die neue Berührung mit dem römischen Boden die Tatsache, daß sich ihm, in den harten männlichen Kämpfen der letzten Jahre, die Einstellung des psychologischen Problems Mann und Weib gegen früher verschoben, ja, verglichen mit dem in den achtziger Jahren seine Novellendichtung beherrschenden Problem, geradezu umgekehrt hatte.

Dafür spricht auch, daß unmittelbar auf „Claudias Garten“ der „Zauberer Cyprianus“ folgte, den man aus eingehenden geschichtlichen und religionsgeschichtlichen Studien erwachsen sich vorstellen möchte, und der doch nur „auf ein paar wenige Notizen gegründet ist, die er einem unbedeutenden, von einem herumziehenden Antiquar gekauften Schriftchen verdankte.“ Das was in diesem Fall die Phantasie zur Arbeit zwang, war also nicht wie in der römischen Legende das Reifwerden eines lange in der Seele bewahrten und gewachsenen Motivs, sondern mehr die blitzartige Entzündung durch ein unvermutet aus einer Masse von Eindrücken auftauchendes und packendes Motiv. Daß es

diese zwingende Macht gewann, erklärt sich einmal wohl daraus, daß es nicht nur stofflich aus demselben Boden — Märtyrerpsychologie — erwuchs, wie „Claudias Garten", sondern daß es mit diesem auch die Grundlagen der künstlerischen Gestaltung gemein hatte: beide wesentlich Erzeugnisse einer intuitiven Ekstase, geweckt durch Anschauung, beide (wie übrigens ähnlich, wenngleich auf anderer Grundlage, auch das „Waldgesicht") starke Proben der Fähigkeit, innerlich Geschautes durch eine, scheinbar aus einer Fülle umfassender Studien genährte, kombinierende Phantasie zu einem Gesamtbilde der römischen Welt in den ersten Zeiten des Christentums zu gestalten. Beide aber außerdem, wie schon angedeutet wurde, innerlich miteinander verwachsen durch die besondere Einstellung des Problems, das diesmal, im Gegensatz zu früher und später, nicht die Frau, sondern der Mann ist. Die Frau ist da, ist fertig durch den Glauben, den sie hegt, der sie trägt, und es ist charakteristisch, daß beiden, Claudia und Praxidike, ein Lachen eigentümlich ist, das nicht von dieser Welt ist. Der Mann *wird*, er wird durch das Erlebnis mit der ihm in ihrem Glauben überlegenen Frau erst der, der er sein soll, d. h. ein Mann, der für das, was er als höchsten Wert des Lebens erkannt hat, mit lachenden Lippen in den Tod geht. Der eine taucht aus der Kindheit des Wildentums herauf, der andere kommt von der Höhe einer mühsam erarbeiteten Lebensweisheit und von den Vätern ererbten Kultur herab, aber beide finden sich auf demselben Wege.

Das Lied aber hatte ihm auch *Erinnerung* gesungen, Erinnerung an jene dunkeln Stunden, wo dem sich grämenden und verzweifelnden Mann die Frau die Seele aufgerichtet hatte mit den Worten: „Wenn du doch deine Sache Gott anheimstellen wolltest."

Hatte so bei einem frei erfundenen Stoff, bei Gestalten und Begebenheiten einer fernabliegenden Vergangenheit das jüngste eigene persönliche Erleben auf die innere Problemstellung, ihm selbst vielleicht unbewußt, eingewirkt, so mochte der leise Klang der Stimme in seinem Leben, für die alles andere der Chor war, in seiner Seele auch wieder den Klang der anderen Stimme wachgerufen haben, die schon lange verstummt war, und die doch mit jener zusammen in allen Stürmen und Nöten des Lebens ihm Quelle des Trostes und der Beruhigung geblieben war: die der Mutter.

Sie klang in der im Frühling 1897 vollendeten Erzählung „Die Alten und die Jungen". Der kleine versonnene Junge, dem seine todkranke Mutter das seltsame Märchen von der Entstehung der Berner Alpen erzählt, und der mit seiner Mutter zusammen in diesem Märchen träumerisch ein eigenes Leben führt, von dem die anderen, auch die nächsten, nichts ahnen; und wie dann die Mutter von dem kleinen hilflosen Menschen geht, der sein „Mooschen", ihr Verständnis, ihre Liebe so bitter nötig hat, dies alles waren verwehte Klänge aus der Kinderzeit, als er in Arnautköi, in dem hellen großen Haus am Bosporus und dann im Sommer 1857 in Bad Rehme zu den Füßen der Mutter gesessen und mit seinem „Mooschen" Luftschlösser gebaut hatte, während der Tod schon über ihre Schultern lauschte. Auch das Fremdgefühl dem Vater gegenüber, das seine Kinderjahre beherrschte, wächst hier in eigentümlicher Weise als künstlerisches Motiv; es wird der Keim, aus dem sich die ganze frei erfundene „Handlung" entwickelt. Das Hinabtauchen ins Kleinbürgerliche vielleicht eine Art Schutzwehr gegen das Hervordrängen des Allzupersönlichen und darum Allzuschmerzlichen; es gibt die Möglichkeit, die beiden Gestalten von Mutter und Sohn sich in einem Abstand zu halten.

Und wieder ist's, als ob die eine liebe Gestalt nun auch den Bann des Schweigens von den anderen genommen, „die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt"; in ihrem Gefolge tauchen sie auf: „erste Lieb' und Freundschaft". In der im Frühsommer 1897 vollendeten Novelle „Der Liebestrank", in dem Motiv des Mannes, der, dem sinnlichen Reiz der Schönheit eines Mädchens zunächst willenlos unterliegend, obwohl seine Gefühle nicht erwidert werden, von der liebenden Willenskraft ihrer reizlosen Schwester, die ihm vom ersten Augenblick an ihre Seele hingegeben, erobert wird — der Widerschein eigenster Erlebnisse, schmerzlich-süßer Liebeserfahrungen der Frankfurter Jahre. Hier aber noch stärker als in der vorangehenden Novelle durch Einschaltung eines mystisch-dämonischen Motivs, und im Gefolge davon einer Verzerrung ins Tragisch-Groteske, der Abstand zwischen dem persönlichen Erlebnis und seiner künstlerischen Gestaltung gewahrt, während doch durch nachdrücklichen Hinweis — „die alte Stadt, die einst eine Universität war" — auf den Boden, auf dem sich die Handlung abspielt, das Heimatsrecht

der Dichtung eindringlich betont wird. Man hat unwillkürlich die Vorstellung, als irrte die gestaltende Seele des Dichters von widersprechenden Gefühlen getrieben, bald angezogen, bald abgestoßen, in den Gängen der Erinnerung wie ein eingeschlossener Vogel hin und her.

Zum erstenmal meldet sich hier als die Gestaltung auch des eigenen Erlebnisses verhängnisvoll bestimmend und beherrschend ein mystischer Fatalismus an, der in seinem Wesen von Anfang an tief begründet, doch erst in der letzten Epoche seines Schaffens in der Dichtung mehr und mehr sein Recht fordern sollte.

Welchen Widerständen dieser Zug aber noch in dieser Epoche in ihm selbst begegnete, beweist die schönste und reifste Frucht dieses Novellentriebs der neunziger Jahre, die im Sommer 1897 die epische Reihe zunächst abschloß, „Die Waidfrau". „Erste Lieb' und Freundschaft" auch hier stoffgebend, bildend und bauend. Ein autobiographisches Fragment aus den Werdejahren der Burger Zeit, wahr in jedem kleinsten und feinsten Pinselstrich, in jedem Licht und in jedem Schatten des Bildes und zugleich ein in sich geschlossenes und abgerundetes Kunstwerk. Alle Gestalten, die damals ihm an sich selbst haben bauen helfen, ihm Lust und Liebe zu neuen Taten in die Seele eingeflößt haben, erscheinen hier in ihrer schlichten, gütigen Menschlichkeit, die keines idealisierenden Griffels bedarf. Ein Denkmal der Dankbarkeit, der Liebe und der Freundschaft. Ein Denkmal für Frick, ein Denkmal für die Waidfrau, ein Denkmal für Wolf Yorck. Noch einmal taucht der vielbeweinte Schatten des Jugendfreundes auf. Er ist es, dessen Bild im zweiten Teil der Novelle mehr und mehr an die Stelle des Erzählers tritt und dessen Schicksal in dem tragischen Ausgang sich erfüllt. All den Jammer und das tränenlose Weh, das die arme Waidfrau, die niemand anders hatte, um den Toten von Königgrätz leidet, hat der Dichter erlitten in jenen Augusttagen 1870, als Wolf Yorck bei Gravelotte fiel.

In ihren für den Biographen niedergeschriebenen Erinnerungen an einzelne Menschen und Erlebnisse schreibt Maria von Wildenbruch vom letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts: „In diesen Jahren haben wir gar nicht über seine Werke gesprochen — wir haben einander nur stumm zugenickt: es wird schon wieder anders werden."

Der durch die Schicksale des „Jungen von Hennersdorf“ geweckte Mißton klang wie eine kleine schrille Glocke noch lange nach, trotzdem die Heinrichstragödien jeden Tag gute Botschaften ins Haus brachten. Was man dem kleinen Burschen angetan, hatte wieder einmal den bloßliegenden Nerv berührt, der seit den Erlebnissen des Herbstes 1889 die empfindlichste Stelle war, und alle Gefühle von Bitterkeit aufgewühlt, die eine Zeitlang zurückgetreten waren.

Auch die Verleihung des doppelten Schillerpreises mit der goldenen Medaille hatte keinen neuen Klang gegeben. Es war öffentliches Geheimnis, daß die Kommission als Preisträger Wildenbruch und Gerhart Hauptmann vorgeschlagen hatte. Daß der an die Vorschläge der Kommission nicht gebundene König, unter Übergehung des Häuptlings der Jungen, den Dichter von „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“ mit beiden Preisen bedacht, war auch von den für Wildenbruch aus vollster Überzeugung eintretenden Mitgliedern der Kommission als eine unerfreuliche Desavouierung der aus guter und gerechter Erwägung streng prüfender Männer hervorgegangenen Beschlüsse empfunden, am stärksten aber von dem, dem auf diese Weise eine in der Form wie in der Sache ungewöhnliche Ehrung zuteil geworden war. Und er hatte dieser Empfindung auch nach außen sofort einen deutlichen Ausdruck gegeben, indem er die Hälfte des Preises der Deutschen Schillerstiftung überwies. Dadurch hatte er zwar, soviel an ihm war, dem Verletzenden, das in der stillschweigenden Übergehung seines Rivalen lag, die Spitze abgebrochen, aber doch nicht verhindern können, daß über die ganze Angelegenheit sich in der Presse eine recht unerquickliche Debatte entspann, in der die Jugend ihrer Erbitterung über die Zurücksetzung Luft machte. Der Trank war vergällt und der Nachgeschmack geblieben, daß es sich diesmal an der entscheidenden Stelle am letzten Ende mehr um eine Demonstration gegen eine nicht genehme Kunstrichtung, als um eine spontane Anerkennung des tapferen, männlichen Geistes handelte, der in ihm und seinem Werke lebte.

Seinem innersten Empfinden nach mußte Wildenbruch die Kränkung des anderen als eine ihm selbst zugefügte peinlich berühren. Und unter diesen Verhältnissen konnte die kurz nach diesen Vorfällen an ihn ergehende Aufforderung, für die bevorstehende Feier des hundertjährigen

Geburtstags des alten Kaisers der königlichen Bühne das Festspiel zu schreiben, in seiner Seele nur sehr gemischte Gefühle erregen. Gewiß war keiner von allen lebenden Dichtern bei einer solchen Aufgabe mehr mit dem Herzen dabei und auch nach der ganzen Art seiner Begabung und Geistesrichtung keiner mehr berufen, an diesem Tage den Dank und die Freudenstimmung des ganzen Volkes über das Geschenk, das ihm vor hundert Jahren eine gütige Vrsoehung in dem zweiten Sohn der Königin Luise in die Wiege gelegt, zum Ausdruck zu bringen.

Aber die freudige Unbefangenheit und Sicherheit, die ihm in früheren Jahren die gestaltende Phantasie beschwingt hätte, war durch die Erlebnisse der letzten Jahre ihm für immer geraubt; und wenn er trotzdem sich entschloß, den Wunsch zu erfüllen, so gehorchte er nicht einem innerlich freudigen Antrieb, sondern einem Pflichtgebot, in der Erwägung, daß, wenn er sich dieser Aufgabe entziehe, es schwer sein werde bei den herrschenden Strömungen und Stimmungen jemand zu finden, der mit so starken und mit so reinen Händen das Werk vollbringen könnte. Auch täuschte er sich nicht über die besonderen Schwierigkeiten, die sich bei einer derartigen bestellten Arbeit aus seiner und des Auftraggebers Natur und Auffassung der Aufgabe ergeben konnten und mußten.

So wurde die „dramatische Legende in vier Bildern" „Willehalm" geschrieben und wurde, was es unter günstigeren Verhältnissen nicht hätte zu werden brauchen, statt eines dramatischen Seitenstücks zu den früheren aus tiefer Liebe und Begeisterung geborenen Liedern von „unserem Kaiser Wilhelm", ein Prunk- und Staatsstück, würdig auf einer fürstlichen Galatafel als Mittelstück zu prangen, aber nichts mehr. Die allegorisch-symbolische Idee, die deutsche Seele, die vom fremden Unterdrücker geknechtet und gefangen durch den Jungkönigssohn Willehalm aus langer Kerkerhaft befreit wird und in unverminderter jugendlicher Schöne aus dem Abgrund des jahrelangen Kerkers emporsteigt, der Abschiedskuß, den am Schluß dem von schwerer, segensreicher Lebensarbeit müden, sterbenden Willehalm eben diese deutsche Seele, die ewig junge, unsterbliche auf die Lippen drückt, alles das ist keusch und innig empfunden und gestaltet, aber im Rahmen einer anspruchsvoll auftretenden, mit pathetischen Gebärden und lärmenden Worten einher-

schreitenden symbolisch-allegorischen Haupt- und Staatsaktion wirkt es wie ein Busch von Feldblumen in einer Manschette von Seidenspitzen.

Mit der Gestalt des alten Kaisers war in dem Sommer, wie schon berichtet, erste Liebe und Freundschaft mit heraufgekommen. Noch einmal waren sie alle an ihn herangetreten, die seiner Jugend Licht, Freude und Halt gewesen, er hatte jedem einzelnen noch einmal tief in die Augen gesehen, das Bild, das er von ihnen in der Seele trug, noch einmal sich zur Beruhigung, der Welt zur Freude, auf der Leinwand festgehalten. Ihm mochte zumute sein, als habe er damit Abschied genommen von der eigenen Jugend.

Sie ist gegangen, so schnell, so weit,
Mein Auge sie nie mehr, nie mehr sieht —

Das Leben hielt diesen Ton fest und ließ ihn weiterklingen.

An einem Augusttage des Jahres 1897 bestattete man auf dem Dreifaltigkeitskirchhof zu Berlin die sterblichen Reste Marie Seebachs, die im letzten Jahrzehnt zu dem nächsten Kreise der stets im Wildenbruchschen Hause gern Gesehenen gehört hatte. Und in der Nationalzeitung las man den ergreifend schönen Nachruf, die Totenklage, die Ernst von Wildenbruch der großen Künstlerin und lieben Frau geschrieben. „Zum zweiten Male setze ich in dieser Zeitung das schwarze Kreuz hinter den Namen einer Frau, die mir teuer war, die mir gehört hat und nicht mehr gehört, und indem ich es tue, lausche ich auf und höre, wie es anfängt stiller um mich zu werden, wie sie verstummen und verschwinden, die Großen, die Bedeutenden, die Menschen, die noch aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts stammten, in deren Seelen noch der große Hunger nach neuen Zielen, der große Glaube an deren Erreichung war, die uns erhungert und erarbeitet und geschaffen haben das, was wir jetzt genießen, wir das satte, übersättigte Geschlecht der zweiten Hälfte, des fin de siècle."

Im September 1897 hatte man den Gatten seiner Schwester, Paul Yorck, in der Familiengruft zu Klein-Öls zur letzten Ruhe gebettet. — „Wie oft bin ich in früheren Jahren frohen Herzens von Ohlau aus im offenen Wagen durch die Fruchtgefilde Schlesiens nach Klein-Öls hinausgefahren — mit welchen Empfindungen fuhr ich diesmal den altgewohnten Weg!" — Im Dezember hatte man den einzigen Bruder

seiner Frau, von langem schwerem Siechtum erlöst, in Dresden zu Vater und Mutter heimgebracht. Beiden untereinander und von ihm selbst grundverschiedenen Menschen hatte er sehr nahe gestanden, brüderlich, herzlich und es angesichts der offenen Gräber noch einmal aufs schmerzlichste und bitterste beklagt, daß beiden das Leben die letzte Krönung durch eine ins Weite und Große wirkende Tat und Tätigkeit versagt hatte.

Ernste Gedanken! Wieder zwei Stimmen, die in der Symphonie seines Lebens akkordbildend mitgeklungen, ausgeschaltet zum ewigen Schweigen des Todes.

Aber auch die Stimmen der Lebenden, denen er noch ins Auge sehen, denen er die Hand drücken, mit denen er am gastlichen Tisch zusammen sitzen konnte, begannen um eben diese Zeit eine nach der anderen sich in die Ferne zu verlieren, mehr und mehr zu verhallen. Die zunehmende Schwerhörigkeit begann dem Rede- und Gedankenaustauschfrohen mehr und mehr die Teilnahme an einer allgemeinen Unterhaltung auszuschließen. „Sie wissen," schreibt er an Adelheid von Schorn im Februar 1898, „wie einsam ich eigentlich bin und lebe ... Manchmal habe ich das Gefühl, als würde ich dermaleinst weder mündlich noch brieflich, sondern nur noch durch meine Werke zu den Menschen sprechen können."

Nur wie ein milder, verdämmernder Schein lag über der stillen Arbeitsstätte am Landwehrkanal der Abglanz von sonnigen Herbsttagen in Sorrent und Amalfi, Stunden reinster, beseligender Freude und ungetrübten Glücksgefühls, eines Einswerdens mit dem schönheitgesegneten Boden und dem Geist großer Vergangenheit, der aus den Trümmern von Pompeji und den Tempelruinen von Pästum zu den beiden stillbeglückten Wanderern gesprochen hatte. Nur wie in Träumen leuchteten von fernher die Inseln der Sirenen, die schwarz aus tiefblauem Meer auftauchend ihnen im Vorüberfahren die Wonneschauer des Dulders Odysseus über die Herzen gejagt hatten. Und wie fern verhallender Ton klang das weihende Wort, mit dem er vorm Scheiden, ehe die Rosse sie wieder nach Norden entführten, in Pästum, am Tor der Sirenen, den blühenden Thymian niedergelegt: „So opfere ich den Laren von Pästum, daß sie uns gnädig sind."

„Ich habe, seit wir von Italien zurück sind, diesen Winter hindurch unabläßig gearbeitet,“ schreibt er im Februar 1898 an Adelheid von Schorn. Und Frau Maria meldet fast gleichzeitig: „Das in sich Versinken wird mit den Jahren immer stärker.“

Die Arbeit aber, die ihn in diesem Winter innerlich bannte, war keine schöpferische und doch mit seinem Lebenswerk durch tausend Fäden verbunden, aus derselben Quelle gespeist, aus derselben Wurzel genährt und auch gereift in seiner Seele durch das Abschiednehmen, das die Melodie dieses Säkularjahres war. Eine von außen gekommene Anregung — die durch Eucken vermittelte Bitte der amerikanischen Zeitschrift „The Forum“ um einen größeren Aufsatz über die Entwicklung des neueren deutschen Dramas — hatte ihm die Feder in die Hand gedrückt. Und so schrieb er: „Das deutsche Drama. Seine Entwicklung und sein gegenwärtiger Stand.“, und fühlte unter dem Schreiben, daß der eigene Drang, sich selbst und anderen Rechenschaft abzulegen von dem, was sein Leben ausgefüllt, dem fremden Wunsch entgegenkam.

Grade daß es Menschen waren, die vom deutschen Drama der Vergangenheit und Gegenwart wenig oder nichts wußten, Menschen ohne Vorurteile, an die er seine Worte richtete, die ihm zunächst einmal nur als einem der angesehensten deutschen Dichter das Vertrauen entgegenbrachten, daß er ihnen etwas Gutes und Lehrreiches zu sagen habe, ließ ihn bei der Arbeit schnell warm werden. Eine Arbeit, die wegen ihrer bewußten Einseitigkeit vom Standpunkte des Literarhistorikers an manchen Stellen immer Bedenken und Widerspruch erregen wird, die aber als Bekenntnis einer starken schöpferischen Persönlichkeit über die Grundlagen und Ziele seiner eigenen Lebensarbeit ein psychologisch wie literarhistorisch bedeutendes Dokument bleiben wird.

Dem, der den Dichter aus seinen Werken und aus den Blättern dieser Biographie kennt, wird „Das deutsche Drama“ nichts Neues sagen, wohl aber der großen Masse derer, die ihr Urteil über ihn und sein Lebenswerk nur aus dem Urteil anderer, ihm und seinen Zielen ganz fernstehender Menschen geschöpft haben.

Hier lebt er in jedem Wort, der ganze leidenschaftliche, edle, vornehme, tapfere Mensch, der nicht paktieren kann in Dingen, die er als

groß und gut erkannt. Groß und gut ist ihm aber nur das Wort, das Taten weckt. Darum Kampf auf Tod und Leben denen, die die Tatfreudigkeit und damit die Tatkraft durch ihr Wort lähmen und schwächen. Und darum in dieser Abhandlung über das deutsche Drama kein leidenschaftlich-stürmischeres Bekenntnis als zu dem Größten von allen, zu dem Mann, dessen Wort selbst Tat war: Bismarck. „Nichtdeutsche Menschen, die sich vielleicht manchmal im stillen über die unermeßliche Popularität dieses Namens in Deutschland wundern, werden nach dem, was ich ihnen in kurzen Andeutungen von der deutschen Geschichte gesagt habe, begreifen, woher diese Liebe stammt; werden begreifen, daß die Deutschen in ihm viel mehr als den großen Staatsmann, daß sie in ihm den Erlöser, den Mann verehren, der alle tiefsten und geheimsten Wünsche und Hoffnungen ihres Inneren verstanden und ihnen die Berechtigung zum Dasein erkämpft hat. Und indem er dies tat, verlieh er den Regungen dieser oft so komplizierten, sich selbst so schwer verstehenden deutschen Volksseele durch seine lapidaren Kernworte und Sprüche einen Ausdruck, der jedesmal wie ein Blitz in die Herzen schlug, jedesmal von Hoch und Niedrig, Gebildet und Ungebildet sofort verstanden und mit stürmischem Jubel aufgenommen wurde. Jedes dieser Worte, in dem sich die deutsche Art mit all ihrem Tiefsten und Besten ganz wiederfand, ging im Augenblick, wo es entstanden war, wie ein geflügeltes Wort durch das Land. Und wenn man denjenigen, dessen Worte in die Herzen der Mitmenschen dringen und darin weiterleben, einen Dichter nennt, wenn man die Bedeutung eines Dichters nach der Weite seiner Wirkungen bemißt, so kann man sagen, daß der Fürst Bismarck eigentlich der größte Dichter des neunzehnten Jahrhunderts ist.“ — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Auch von diesem Größten galt es Abschied nehmen.

Sprecht es nicht laut in die Welt hinaus,
Redet leis, es ist Trauer im Haus,
Trauer im Hause Deutschland und Not —
Bismarck ist tot,
Unser Bismarck ist tot!

Tief ergriffen lauschte die ungeheure Trauergemeinde, die sich am 7. August 1898 im neuen Königlichen Opernhause (Kroll) zu einer Gedächtnisfeier versammelt hatte, dem Worte des Dichters, der selbst die unter dem unmittelbaren Eindruck der Todesbotschaft (vom 31. Juli bis 2. August) entstandenen Verse vortrug.

„Unser Bismarck" wanderte ins Land hinaus und weckte in Millionen Herzen ein dankbares Echo, daß einer da war, der so das, was alle empfanden, das Gefühl der persönlichen Vereinsamung, über die Not und den grenzenlosen Jammer des Augenblicks herauszuheben und zu einer den geschichtlichen Wendepunkt in seiner ganzen Bedeutung für Vergangenheit und Zukunft erfassenden Losung für die Zukunft mit stählernem Hammer zu schmieden und in die Herzen einzugraben verstand:

Laß nicht den Bismarck sterben in dir!
Gib es nicht her, das errung'ne Panier!
Laß in Vergessens Erbärmlichkeit
Nicht versinken die heilige Zeit,
Die uns den Kaiser gab und den Vater:
Wilhelm und Bismarck, seinen Berater.
Siehst du die Feinde, hörst du sie flüstern,
Wie sie die Beute schleichend umlüstern?
Strafe sie Lügen, mach' sie zu schand',
Wolle dich selber, deutsches Land!
Wolle dich selbst! Zwinge die Not!
Bismarck war tot, ist nicht mehr tot.
In deiner Seele, die sich erhebt,
Steht er dir auf, kommt wieder und lebt,
Kommt und ist da,
Allgegenwärtig und nah,
Deutschland, dein Bismarck, er lebt!

Und auch die anderen verstanden es. Der damalige Vertreter Amerikas in Berlin, Andrew Dixon White, schrieb ihm in jenen Tagen: „I have read it twice and shall read it again; and the German people in their proud bereavement will read it, and be stronger because of it, — and will enter the new century now opening before us nerved for all their new responsabilities by the remembrance of Bismarck and by such glorious appeals as yours."

Der Mann, der diese Worte schrieb, hatte wohl keine Ahnung davon, wie tiefen Wohlklang dieses Echo aus der Fremde in der Seele des unter dem Gefühl der inneren Vereinsamung zeitweilig wie unter einer unerträglichen Last zusammenbrechenden deutschen Dichters wecken mußte.

Im selben Sommer hatte gerade der Heimgang eines anderen Großen, dem er menschlich, weniger künstlerisch, sich stets nahe gefühlt, Johannes Brahms, in ihm schmerzlichste Empfindungen eigener Art erregt, die er selbst in einem Brief an J. V. Widmann (dem Dank für dessen „Brahmserinnerungen") als „Eifersucht" bezeichnet hat. „Immerfort und unwillkürlich habe ich zwischen ihm und zwischen mir, zwischen seiner Art und meiner Art, seiner Entwicklung und meiner, Parallelen ziehen müssen. Wieviel glücklicher ein Mann, der, gleich ihm, von unten herauf zur Kunst emporsteigt, als einer, der, wie ich, nach den konventionellen Begriffen der Welt von der angeborenen Lebensstellung aus zur Ausübung der Kunst hinuntersteigen muß. Die Flamme läutert sich vom Rauch, wenn sie ihrem Drange gehorchend emporsteigt — wird sie nach unten gebeugt, so entwickelt sie den Qualm. In Menschenschicksalen dieser letzteren Art liegt vielleicht eine schmerzhaftere Tragik, als in denen der ersteren. Aber diese Tragik wird nicht beschrieben — wenigstens habe ich es noch nicht gelesen — denn Herzeleid, das sich hinter einem reinen Hemde verbirgt, gilt dem gewöhnlichen Menschenauge nicht als echt ... Es gibt doch eigentlich nur eine Kunst, die über alle Unterschiede der Nationen hinweg unmittelbar zu den Herzen der Menschheit spricht, die Musik; nur eine Kunst, die wirklich und wahrhaftig über die Wirklichkeit mit all ihrer Gemeinheit, ihrem Erstickenden, ihrem Verbitternden hinweghebt, in eine höhere Welt, die Musik. Glücklicher Brahms, der den Weg zu ihr gefunden hat. Dahingegen der Dichter! Angewiesen auf seine Sprache — höchstens einmal durch eine schlechte Übersetzung der weiteren Welt in falscher Weise bekannt gemacht — eingefangen in seine Nationalität ... Und nun gar ein Dichter in Deutschland, und ein Dichter, der Deutschland liebt und dafür einzutreten wagt! In einer Zeit, die den Deutschenhaß als Signatur an der Stirn trägt. Ein unpraktischer Lebenslauf! Gott weiß es, ich habe es erfahren! Aus meines Herzens

Bedürfnis habe ich meine Dramen geschrieben, immer in dem Glauben, daß ich den Menschen ein oder das andere große Gefühl wecken würde — und ein Wutgeheul war die Antwort; ich habe die Empfindung, daß ich mir die halbe Welt, wenigstens das halbe Deutschland, zum Feinde gemacht habe. Der Haß ist hinter mir hergegangen und hat alles, was ich gepflanzt hatte, zertreten. Manchmal ist mir zumute, als wäre ich der Vesuv, der auf seine versteinerten Exkremente, die Lava, herunterblickt. Ich werde darum doch nicht aufhören zu schaffen. Der Drang ist noch stark und lebendig in mir; ich bin nicht mutlos geworden, nur freudlos. Ich werde schaffen, aber ich erwarte mir nichts mehr."

Diese Worte sind im Juni 1898 geschrieben, und derselbe Brief kündigte dem Schweizer Freunde für die nächsten Wochen „mein neuestes Drama" an. Dieses „neueste", damals noch nicht veröffentlichte Werk, eine „Tragödie in fünf Akten", „Gewitternacht", war schon vor mehr als Jahresfrist vollendet worden. Das gedruckte Bühnenmanuskript trägt die Jahreszahl 1897, und das Vorwort ist datiert „Juli 1897".

Schon im September 1897 hatte er — vor der Reise nach Italien — das Werk dem Direktor des Berliner Theaters übergeben, ohne mit ihm einstweilen zum Abschluß zu kommen, weil in dem Personal dieser Bühne für eine weibliche Hauptrolle die geeignete Darstellerin fehlte. Noch im Februar 1898 hatte er Adelheid von Schorn über die Aufregungen geklagt, die ihm sein „neues großes Stück" verursache, „hinsichtlich dessen ich immer noch nicht weiß, welchem Theater ich es zur Aufführung geben soll. Es liegt fertig da und wird nicht geboren. Mir ist zumute wie einer Frau, die ihre Frucht nicht los wird".

Aber auch erst in diesen Frühlingsmonaten 1898 hatte der nähere Freundeskreis von dem Werk Kenntnis erhalten, trotzdem der Hauptteil der Arbeit daran wohl schon in das Jahr 1896 fällt, das Drama also dicht an den „Jungen von Hennersdorf" anschließt. Dieser war gewissermaßen der Vortrieb zu dem größeren Werk gewesen. Beiden ist gemeinsam die Atmosphäre, die durch die Persönlichkeit und die Taten des jungen Friedrichs des Großen in Preußen und Deutschland geweckte Morgenstimmung, beiden gemein-

sam eine anekdotische Wurzel, nicht aber die Grundstimmung, aus der heraus sie geboren.

Keinem seiner früheren Werke ist so der Stempel tiefster innerer Freud- und Hoffnungslosigkeit, von der er in jenem Brief an Widmann sprach, aufgeprägt, wie der „Gewitternacht".

„Seit Jahren bin ich es gewöhnt," heißt es in dem Vorwort, das er dem Drama vorausschickte, „daß man meinen Dramen aus der deutschen Geschichte Zwecke unterstellt, die mit der Kunst nichts gemein haben, daß man ihnen nachsagt, ich wollte damit Stammespolitik treiben; und möglicherweise wird das vorliegende Werk, in dem sich menschliche Schicksale auf geschichtlichen Vorgängen des vorigen Jahrhunderts aufbauen, den Anlaß zur Wiederholung derartiger Behauptungen bieten. Demgegenüber sei hiermit erklärt, daß meine geschichtlichen Dramen nur eine Absicht haben: dem deutschen Volke in seiner Gesamtheit zu dienen. Ihm zu dienen — denn kein Volk bedarf der historischen Dramatik mehr als das deutsche. Keine Volksseele war und ist, so wie die deutsche, von dunklen, unwägbaren, unmeßbaren Gewalten durchströmt, die nicht der Historiker, die nur der Dichter zu deuten vermag. Dieser Aufgabe sind meine Dramen gewidmet. Daß sie in der Mehrzahl abgegrenzte Teile Deutschlands zum Schauplatz, Schicksale einzelner Stämme zum Gegenstand haben, erklärt sich aus der Natur der Sache — sie spielen vor 1870. Daß es nicht möglich ist, Dramen aus der deutschen Geschichte zu schreiben, ohne alte Wunden zu berühren, das weiß ich, wie jeder es weiß, der deutsche Geschichte kennt. Aber die Tragödie ist wie die Lanze des Achill, sie selber heilt die Wunden, die sie schlug. Von solchen Gedanken aus habe ich geschrieben und werde ich schreiben — mit solchen Gedanken möge man mein Werk betrachten."

Aber hinter diesem „dixi et salvavi animam meam" steht wie ein dunkles Gewölk die Überzeugung „es ist nutzlos, Ihr werdet mich doch nicht verstehen."

Aus dem tiefen Gefühl der Einsamkeit, der Unmöglichkeit des einzelnen, sich auch den Nächsten wirklich innerlich verständlich zu machen, das Kleist einmal in die Worte gefaßt hat:

„Was ich fühle, wie sprech' ich es aus? — Der Mensch ist doch immer,
Selbst auch in dem Kreis lieblicher Freunde, allein!"

ist das Drama „Gewitternacht" geboren, und es sind dadurch die Menschen und Konflikte von Anfang mit einem Bleigewicht hoffnungsloser, unentrinnbarer Tragik belastet, die dem Zuschauer und Leser von vornherein mit dumpfem Bangen die Seele umfängt, von der ihn auch die einander überstürzenden Entladungen des unheildrohenden Gewölks nicht befreien. Insofern ist der Titel „Gewitternacht" von einer schrecklich überzeugenden Eindringlichkeit. Keine Erquickung und Befreiung, kein Morgen tagt über den vom Schicksal zermalmten und erschlagenen Menschen. Die Donner und Blitze grollen weiter im düstern Gewölk, und dumpf und schwül lastet der Jammer auf der in Erdenleid gebundenen Kreatur.

Das „tragische Seitenstück zur Minna von Barnhelm" nannte es Widmann, sehr fein damit den geschichtlichen Boden und auch gewissermaßen die Topographie des Konflikts zusammenfassend, auf dem hier wie dort eine dramatische Handlung sich aufbaut. Und auch darin begegnen sich der Dichter des 18. und des 19. Jahrhunderts, daß die die Handlung innerlich beherrschende Gestalt Friedrichs des Großen selbst nie persönlich erscheint, nur in den Reflexen der Gesinnungen und der Handlungen der Menschen des Dramas aufleuchtend sichtbar und fühlbar wird. Daß es sich dort um den Helden des Siebenjährigen Krieges, hier um den Sieger von Hohenfriedberg handelt, ist ohne Einfluß. Beidemal dreht es sich um Sachsen und Preußen, um den peinlichen und scharfen Gegensatz zwischen der Luft, die in Dresden und in Berlin weht.

Der Zeitgenosse Lessing, der in beiden Lagern die übeln und peinlichen Wirkungen dieser Gegensätze am eigenen Leibe schmerzlich erfahren, hat wie die kriegführenden Mächte mit dem Hubertusburger Frieden einen Strich unter diese Rechnung gemacht und die Dissonanzen der Vergangenheit in einen von friedlichen Schalmeien stimmungsvoll begleiteten Scherzosatz aufgelöst und ausklingen lassen. Und ebenso wie es sich ihm von vornherein verbot, den eigentlichen Helden in Person auf die Bühne zu bringen, weil er noch unter den Lebenden wandelte, hatte es ihm ferngelegen, in dichterischer Form einen kritischen Kom-

mentar zu den jüngsten Zeitereignissen zu geben und an die tiefer liegenden, hart auf hart gehenden politischen Meinungsverschiedenheiten zu rühren.

Der stürmisch-leidenschaftliche, von Sorgen um die Zukunft schwer bedrückte Dramatiker, der am Ausgang des 19. Jahrhunderts sich in diese anderthalb Jahrhundert weit zurückliegende Vergangenheit versenkte, aber wollte mit der künstlerischen Gestaltung von Menschen und Konflikten, die er aus dem Schacht des Vergessens herausholte, seinem Volke dienen, die Herzen aufrütteln, zur Selbsterkenntnis, zur Einkehr bei sich selbst reizen durch Spiegelbilder des vor Zeiten Geschehenen. Ihm wehrte kein inneres Gesetz, den Einen, den Großen, der der deutschen Dichtung durch seine Taten den „nationalen Gehalt" gegeben, zum Mittelpunkt einer großen heroischen Handlung zu machen.

Als ihm in den achtziger Jahren die Idee aufgegangen, in einer Reihe von Dramen aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte die großen Herrschergestalten aus dem Hause Hohenzollern dem Volke innerlich lebendig zu machen, hatte die Aufgabe ihn wohl nicht zum wenigsten um dieses einen willen gelockt. Das hatte man ihm gewaltsam und unfreundlich abgeschnitten. Und der unlängst trotzdem noch einmal, mit dem „Jungen von Hennersdorf" unternommene Versuch, etwas von dem, was in „Fridericus rex" menschlich greifbar und lebendig war, für die künstlerische Gestaltung auf der Bühne zu erobern, hatte ihm gezeigt, daß ein unbeugsamer und unbelehrbarer Wille ein für allemal widerstrebte. Und gerade jetzt pochte die Gestalt des großen Königs ans Tor und heischte vom Dichter Einlaß und Erlösung durch Gestaltung.

Die Folge, die trostlose Folge war, er mußte das Friedrichsdrama schreiben ohne Friedrich, er mußte der Gestalt, die, seine Phantasie bannend, aus dem Studium der sächsisch-preußischen Konflikte ihm entgegentrat, der geschworenen Feindin Friedrichs, der von glühendem Haß und Tatendurst beseelten Königin Maria Josefa, der österreichischen Prinzessin, der Base Maria Theresias, auf der Szene einen anderen, einen Substituten gegenüberstellen, der durch sein Dasein ihn nötigte, die Bahn der großen geschichtlichen Tragödie, die er seit dem Ausgang der achtziger Jahre eingeschlagen, zu verlassen und wieder „menschliche Schick-

sale sich auf geschichtlichen Vorgängen aufbauen zu lassen", wie einst im „Menoniten", in „Vätern und Söhnen" und auch noch im „Neuen Gebot". Aber während im letzteren, soviel näher es in seinen Grundlagen der „Gewitternacht" steht, die eigentlich beherrschende Gestalt immer noch der in den Strudel weltgeschichtlicher Begebenheiten verstrickte Einzelmensch Wimar Knecht war, ist hier Ausgangspunkt, erster Phantasieanreger und Mittelpunkt der Handlung die königliche Frau, die einsam im Schlosse zu Dresden unter kleinen und erbärmlichen Menschen, in tragischer Verblendung den Kampf auf Tod und Leben gegen den einzigen führt, der ihr ebenbürtig, den König von Preußen.

Es gibt in den Illustrationen Menzels zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen ein Bild der Königin in stolzer Kampfstellung dem Sendling Friedrichs des Großen, General Winterfeldt, gegenüber, der die Herausgabe der in einem Geheimfach ihres Gemaches verborgenen Papiere, dem Archiv ihres Hasses, fordert. Wenn nicht dies Bild, so war es diese Situation, die zuerst seine Phantasie gepackt und zum Arbeiten gezwungen.

Aber nicht spinnen sich nun etwa die Fäden zwischen der einsamen Königin, deren Seele wie König Philipp: „Schicksal, gib mir einen Menschen, einen Freund!" schreit, und dem Verkörperer des feindlichen Willens, Winterfeldt, sondern, abbiegend von den durch den Gang der Weltbegebenheiten vorgezeichneten Bahnen, schweift die Phantasie in das Bereich der nie und nirgend gewesenen Möglichkeiten romanhafter Verwicklungen.

Winterfeldt, die bedeutende heroische Gestalt, wird nicht völlig ausgeschaltet, aber doch aus seiner beherrschenden Stellung herausgedrängt, und an seiner Stelle tritt der Königin gegenüber der frei erfundene junge schlesische Edelmann Georg von Waltram, der ein wunderliches Gemisch von Marquis Posa und Tellheim, bis zum Siedegrad von unklaren Idealen von Königsgröße überhitzt, rechthaberisch und eigenwillig bis zur Unerträglichkeit, sich mit der königlichen Frau begegnet in der gemeinsamen Gegnerschaft gegen den Preußenkönig.

Beide glauben in diesem Punkte eins zu sein, um schließlich erkennen zu müssen, daß sie einander nicht verstanden haben. Denn was

Waltram wider Friedrich aufbringt, ihn zu den unbesonnensten, törichtsten und folgenschwersten Handlungen veranlaßt, ist nicht wie bei der Königin der Haß gegen einen von Haus aus bösartigen, der Verachtung reifen Menschen, sondern der Zorn über die Enttäuschung, daß das königliche Ideal, das sich ihm in der Person des Preußenkönigs verkörperte durch dessen Auftreten gegen Maria Theresia, sich in nichts aufgelöst hat. Eine symbolische Handlung im ersten Akt veranschaulicht das: er läßt das Bild des Königs von der Wand nehmen und statt dessen das der Maria Theresia aufhängen. „Ihr habt gemurrt," ruft er seinen darüber ergrimmten Leuten zu, „als das Bild von der Wand herabstieg — mir ist das Herz gebrochen, als es geschah! Mir ist das Licht in der Seele erloschen! Das Licht, das er entzündet hatte und das er wieder ausgelöscht hat mit eigener Hand! Er hat das Recht gebrochen, darum ist er nicht König mehr, darum soll in meinem Hause sein Bild nicht mehr hängen."

Keiner von den beiden — Königin und Edelmann — aber weiß eigentlich vom andern, weiß, aus wieweit voneinander entfernten Quellen das Gefühl emporsteigt, das sie zueinander führt, miteinander verbündet. Beide sind deshalb gerade im Augenblick des scheinbar innigsten Verstehens und Einswerdens allein und einer vom andern unverstanden. Immerhin ein Konflikt, der stark genug wäre, eine auf diesen Grundlagen sich aufbauende Handlung mit Leben und Triebkraft zu erfüllen.

Aber die schweifende Phantasie hat mit diesem, aus dem persönlichen Erlebnis des Dichters des „Generalfeldoberst" mit eigenem Blut genährten Motiv ein zweites Motiv romanhaft verschlungen, das „Schwesterseelen"motiv, das im Drama schon einmal in Claudine von Rochow sich angemeldet hatte, und das nun hier mit der heroischen Aktion eine rein erotische Nebenhandlung verflicht, die unversehens zur Haupthandlung sich auswächst.

Auch hier das Nichtverstehen. Schwester und Bruder in zärtlichster Liebe einander zugetan, aber jedes befangen, die Schwester durch ihre Liebe zu dem Vertrauensmann König Friedrichs, Winterfeldt, der Bruder durch den Groll gegen sein gestürztes Ideal, und daher beide blind und unfähig in der kritischsten Lage ihres Lebens die Geschwister-

liebe in Tat umzusetzen. Auch diese auf tragischen Ausgang hinweisende Perspektive vom ersten Akt an klar.

Aber zugleich wird, wie gesagt, durch die Einfügung dieser zweiten Frauengestalt, der Schwester Waltrams, die als rassiger Temperamentsmensch mit noblen Passionen — an sich als Charakter interessant, rund lebendig und dabei eine wirksame Kontrastfigur zu dem schwerblütigen, in Prinzipien verrannten Bruder — gerade in den ersten Akt einen starken persönlichen Reiz bringt, die gerade Linie der dramatischen, auf den Kampf um der Menschheit „große Gegenstände" gerichteten Handlung romanhaft verwirrt, und im vierten Akt die Phantasie des Dichters in die Irrgänge eines mit starken Sensationen arbeitenden Intrigenspiels verlockt, das in seinen Folgen dann wieder verhängnisvoll für die im fünften Akt erneut einsetzende dramatische Haupthandlung wird.

Daß dieses Intrigenstück, in dem Charlotte von Waltram die tragische Heldin ist, auf unwahrscheinlichen, ja unmöglichen Voraussetzungen sich aufbaut, ist bei dieser Fehlleitung des dramatischen Interesses noch nicht einmal das Schlimmste. Befremdend gerade bei Wildenbruchs Art, heroische Gestalten und Konflikte zu sehen und zu fassen, ist aber vor allem, daß durch dieses Drama im Drama dem Helden, Winterfeldt, neben seiner Rolle auf der Bühne der Weltbegebenheiten, die Rolle eines Liebhabers und noch dazu eines betrogenen aufgedrängt wird, die den ganzen Charakter auch in den heroischen Szenen auf das Niveau des Genrehaften herabdrückt.

Es rächte sich eben, daß aus diesem Friedrichsdrama der eigentliche Held herausgeschnitten war. Nun konnte sich das Unterholz breit machen, und die Waltrams konnten mit ihrer angeborenen Atmosphäre Großgewolltes, d. h. die immer noch übriggebliebenen Ansätze zu einer heroischen Handlung im Stile des „Neuen Herrn" und der Heinrichstragödien ersticken.

Es fehlte nicht an Stimmen im Freundeskreise, die, als er im Vorfrühling 1898 sich entschloß, das bis dahin sorgfältig unter Verschluß gehaltene Drama den Nächsten mitzuteilen, mit Einwänden und Bedenken ins Feld rückten. Mit Berthold Litzmann ward im Februar 1898 schon brieflich hin und her gestritten, und auch die Vorlesung

des Dramas in der Hollenzollernstraße am 2. März weckte bei den Hörern Koser, Dilthey, Jähns geteilte Empfindungen und Widerspruch. Das führte dann wohl zu einigen Streichungen im vierten und zu einer Umgestaltung des fünften Aktes, ohne aber doch das in der Verknüpfung zweier einander überschneidender und lähmender tragischer Handlungen in einem Drama liegende Grundübel zu beseitigen.

Übrigens lag rein äußerlich betrachtet die Sache eigentlich noch schlimmer, denn das Drama bestand nicht nur aus zwei, sondern aus drei Handlungen; die dritte den ganzen dritten Akt für sich füllend, auch, und mehr noch als das Intrigenstück der Charlotte Waltram, ein Drama im Drama. Aber vor diesem dritten Akt machte die Kritik halt. Denn dieser dritte Akt, der im Schulhause zu Pilgramshain bei Striegau in der Nacht vor Hohenfriedberg spielt, in dem der sächsische Infanterieoberst von Schönberg das Wort hat — auch einer, den keiner aus seiner Umgebung versteht —, ist gerade weil von ihm nur dünne Verbindungslinien zu den Waltramhandlungeu der übrigen Akte hinüberführen, weil er ganz rein auf den großen Ton einer heroischen Aktion und zugleich auf den spezifisch „fritzischen" Ton gestimmt ist, der Teil des ganzen Werkes, der bezeugt, was aus dem Drama hätte werden können, wenn nicht Lust und Liebe zu guten Taten durch den Mangel an Verständnis bei den dazu Berufenen ihm aus der Seele gerissen wäre.

Dieser dritte Akt ist Kernholz für ein Friedrichsdrama, in dem die Weltgeschichte zu Gericht sitzt, wie auf den Höhepunkten des „Neuen Herrn" und der Heinrichstragödie, und doch erfüllt von ganz rein menschlichen Gefühlen, wie sie der Krieg weckt und härtet. Hier weht die Luft, in der die Könige atmen, die ihrem Volke voran gegen eine Welt von Feinden in den Tod gehen und den Sieg erzwingen.

Durch das was der Zuschauer hier mit dem Obersten von Schönberg erlebt, der mit der Liebe für den einzigen großen Mann seiner Zeit, den geborenen „deutschen König", gegen eben diesen König in den sicheren Tod gehen muß, ist das Tor aufgetan für die Szene, auf der er nun selbst erscheint und kämpft Auge in Auge mit der anderen, die ihn haßt, weil sie ihn nicht versteht. Man hört seinen Tritt von ferne.

Aber — wird er nicht etwas sagen, was er nicht sagen darf? Wird er nicht etwas tun, an was man sich nicht gern erinnern läßt? Und wird man dann nicht über ihn zu Gericht sitzen und erwägen, ob man ihm erlauben darf ...

Nein das soll man nicht; nie wieder! Und darum mußt du sterben, Fridericus Rex, in der Seele des Dichters, sterben, ehe du noch geboren. Der „deutsche König" erscheint nicht. Statt dessen: Vierter Akt. „Charlotte von Waltram ... in glänzender Gesellschaftstoilette, in tiefausgeschnittenem Kleide, Hals, Schultern und Arme entblößt ... ihr Gesichtsausdruck ist matt und stumpf"!

Drei Bühnen hatten sich um die „Gewitternacht" beworben, das Königliche Schauspielhaus, das Lessingtheater unter Neumann-Hofer, das Berliner Theater. Die Hofbühne, die merkwürdigerweise ernstlich mit einer Genehmigung gerechnet hatte, mußte zurücktreten, da die allerhöchste Stelle — mit Rücksicht auf die Schilderung der Zustände am sächsischen Hofe — das Drama auf dem Königlichen Theater für „unmöglich" erklärte; für das Lessingtheater konnte sich Wildenbruch, obgleich es unter der neuen Leitung mit einer Aufführung Heinrichs IV. in neue Bahnen einzulenken schien, nicht recht erwärmen, und so wurde schließlich denn die schwierige Aufgabe wieder dem Berliner Theater unter Aloys Prasch vertraut, trotzdem der Dichter sich von vornherein klar darüber war, daß diese Bühne in ihrer damaligen Verfassung eigentlich der Aufgabe in keiner Weise gewachsen war, daß es vor allem für die beiden weiblichen Hauptrollen an den geeigneten Kräften fehlte.

Und tatsächlich stand denn auch die erste Aufführung am 31. Januar 1899, vor allem auch infolge sinnzerstörenden Zusammenstreichens, keineswegs auf der Höhe. Trotzdem ging bis zum Schluß des dritten Akts alles gut, ja dieser letzte weckte, wie auch nicht anders zu erwarten, sogar stürmischen Beifall. Aber vom vierten Akt an war das Drama nicht mehr zu retten. Die Kritik, sachlich im Recht, aber, wie es leider Wildenbruch gegenüber immer mehr zum guten Ton geworden, in der Form höhnisch-schadenfroh verletzend, besiegelte das Schicksal.

Nach der dritten Aufführung zog er die „Gewitternacht" zurück. In der zweiten Februarwoche schon war er mit einer radikalen Umarbeitung des letzten Akts fertig, die — indem sie das ganze wider-

wärtige Intrigenspiel des vierten Aktes und seinen verletzenden Schluß, in dem sich die moralisch vergiftete Charlotte, verzweifelt über den angeblichen Tod Winterfeldts, einem auf diesen Augenblick wartenden Verführer an den Hals wirft, und ebenso die höchst fatalen damit zusammenhängenden Wahnsinnsszenen des fünften Akts beseitigte — das Drama damit nachträglich auf eine ganz andere Grundlage stellte, die Atmosphäre der Hoffnungslosigkeit am Schluß zerteilte, die nicht verführte Charlotte ihrem Winterfeldt im rechten Augenblick noch in die Arme führte, und nur ihren Bruder, aber auch diesen mit Friedrich reuig-versöhnt, sterben ließ. Auch Maria Josepha überlebt die Katastrophe. Dadurch waren allerdings die Dinge, die am meisten Anstoß erregt hatten, aus der Welt geschafft, aber nicht für die „Gewitternacht", so wie sie einmal konzipiert war, ein organischer Schluß gefunden. Auch dieser Umbau konnte das in den Grundlagen verfehlte Gebäude nicht vor dem Zusammenbruch retten. Nur eine Säule blieb stehen und wird stehen bleiben von dieser Tragödie der Einsamen und des sich nicht Verstehens: der dritte Akt, ein Drama für sich, das in Farbe und Gestaltungskraft seinen Platz neben den reifsten Partien des „Neuen Herrn" und der Heinrichstragödien behaupten wird.

„Ich habe keine Zeit müde zu sein!"

Zum 2., 3. und 4. März vermerkt Frau Marias Tagebuch: „Ernst fleißig, beginnt Papier aufzulegen und von neuen Plänen zu sprechen."

4. Die Tochter des Erasmus. Neid.

Saeculum in favilla.

1899.

Zeit ist's endlich, Schaden zu entschleiern.

Szene: Der Genius der Menschheit (sitzt trauernd auf den Trümmern des Turmes zu Babel). Stimme des Geistes (außerhalb der Szene von oben).

Du einst der Quelle gleich, die stahlbeschwingt
Zum Tageslicht aus Nacht und Dunkel springt,
Die an dem heißen Erdenkern erwärmt,

Vom Jugendrausch umstrudelt und umschwärmt,
Alles was treibt und keimt und blüht und strebt,
Mit Leben füllt, das in ihr selber lebt —
Heut so gebeugt in Grames schweres Joch,
Genius der Menschheit, kenne ich dich noch?
Verstummt der Mund, der einst der Harmonie
Der Sprache sich zum Instrumente lieh?
Gelähmt die Hand, die einst so freudevoll
Ins Schaffen griff, daraus das Werk entquoll?
Des Nackens Stolz, der Augen froher Glanz
Gebrochen so und so erloschen ganz?
Genius der Menschheit, sage, welch ein Schlag
Traf so dein Herz, daß ihm dein Herz erlag?

Über der ersten Niederschrift dieser Verse, die den Anfang eines für Joseph Joachims 60jähriges Künstlerjubiläum bestimmten Festspiels „Am Turm zu Babel" bilden, das im Februar 1899 entworfen und vollendet wurde, stehen mit Bleistift von Wildenbruchs Hand die Worte: „Geschrieben, um meine Seele zu retten, in einer der schwersten Stunden meines Lebens, nach der Niederlage der ‚Gewitternacht'."

Im „Genius der Menschheit" klagt die gramerfüllte Seele des Dichters, die zusammenzubrechen drohte unter dem jüngsten Erlebnis der scheinbar nicht mehr zu bannenden Unmöglichkeit, sich mit seinen Volksgenossen, für die er lebte und schuf, zu verständigen, die den „Schrecken aller Schrecken", der am babylonischen Turmbau die Menschen überfallen, als „keiner verstand mehr, was der andre sprach", aus eigenster Erfahrung in seinem Grauen und in seiner verzweifelten Hoffnungslosigkeit erfuhr. Denn wenn die Gottheit („der Geist") der verstörten und verwirrten Menschheit in jenem zu Joachims Ehrentag ersonnenen Spiel für

„Die Sprache, ... die der Mensch verstand
Wenn einer sie dem andern zugesandt,"

dem Beraubten Ersatz verheißt für das was er verlor:

„Der neuen Stimme öffne er sein Ohr,
Der Sprache, die ein jeglicher versteht,
Weil ohne Worte sie vom Himmel weht,"

ihm war mit der Möglichkeit, durchs Wort zu wirken, der Lebensfaden zerschnitten. Schon klang mit jedem Tage ferner, leiser, schwer verständlicher ihm jeder von außen kommende Schall ins Ohr, immer unsicherer, zerbrechlicher wurden die aus der Welt der Töne und der Sprache zu seinem Innern führenden Brücken. Wenn nun auch *sein* Wort bei jenen draußen kein Verständnis mehr fand, dann blieb nur das dumpfe, öde Schweigen des Todes.

Aber mitten in dieser höchsten Todesnot sollte ihm aus der eigenen Seele die Rettung kommen: ein neuer, seine Phantasie beschwingender und sein Innerstes durchglühender Stoff und, was in diesem Augenblick noch mehr bedeuten wollte, in und mit diesem Stoff erschloß sich ihm eine neue Welt innerer Anschauung, in der Dinge und Menschen in einer Sprache redeten, die das, was er seinen Volksgenossen von jetzt ab als Letztes und Größtes zu sagen hatte, über die Dunst- und Nebelatmosphäre der Mißverständnisse hinaustrug, an denen seine Seele sich wund und müde gearbeitet hatte.

So schritt er in das letzte Jahrzehnt seines Lebens neugerüstet und neugewappnet seinen letzten Kämpfen und Siegen entgegen.

Der Wandlungsprozeß, der sich da vollzog, war aber seinem Wesen nach so innerlicher Art, zunächst so wenig in Äußerlichkeiten spürbar, daß er in seinem Kern und in seiner Bedeutung bei Wildenbruchs Lebzeiten selbst von den ihm am nächsten Stehenden nicht gewürdigt, ja kaum geahnt wurde, trotzdem, oder vielleicht *weil* es sich in diesem Fall nicht eigentlich um einen radikalen Bruch mit seiner Vergangenheit handelte, als vielmehr um eine durch den Lauf der Weltbegebenheiten und durch die angedeuteten persönlichen Erfahrungen begünstigte und bedingte Erschließung von in seiner Vorstellungswelt schon lange still gehegten Keimen zur Blüte.

Ja auch ihm selbst wird, als er in den ersten Märztagen 1899 sich zu neuer schöpferischer Arbeit wieder aufraffte und die erste Hand an das neue Werk, das auf vier Akte angelegte Schauspiel „*Die Tochter des Erasmus*“ legte, es wohl kaum zum klaren Bewußtsein gekommen sein, daß er damit eine neue Phase seines Schaffens einleitete.

Wer sich Wildenbruch im letzten Jahrzehnt seines Lebens an der

Arbeit vorstellt, dem tritt unwillkürlich das Altersbild vor die Seele, das er selbst von dem Größten seiner Zeit, von Bismarck, gezeichnet hat:

Ein Greisenangesicht,
Durchfurcht von Weltensorgen.
Gebeugt von Völkerpflicht.

Das Bild eines Menschen, dem Arbeit und Sorge für das Wohl und Wehe seines Volkes den Stempel der Mühseligen und Beladenen aufgeprägt hat, der aber zugleich durch diese Arbeit und Sorge über alles Kleinliche und Niedrige entrückt ist, der aus anderen Augen Menschen und Menschenschicksal erträgt und wertet, wie die anderen.

Patriae inserviendo consumor.

Das Programm, das er sich in den Märztagen 1885 unter dem Eindruck von Bismarcks leidenschaftlichem Bekenntnis zum Vaterlandsdienst als Lebensziel vorgezeichnet, er hatte es in den anderthalb Jahrzehnten, die folgten, mit wachsendem Ernst und wachsender Kraft in Tat umgesetzt. Es war keine Stunde seines Lebens gewesen, in der er nicht mit einer inbrünstigen, selbstverzehrenden Glut seine Kraft in den Dienst des vaterländischen Gedankens gestellt hätte, unbeirrbar und unbekümmert gleicherweise um den grinsenden Hohn blöder Verständnislosigkeit der unentwegten Parteimenschen und den hündischen Anwurf frecher Verleumdung, wie um die glatte Fühllosigkeit politischer Leisetreter und die blasierte Herzenskälte blutlosen Ästhetentums.

Alles Herzeleid und alle bitteren Enttäuschungen und Wunden, die gerade die Haltung der jungen Generation zu ihm und seinen Zielen ihm bereitete, hatten das Gefühl der „Völkerpflicht" immer tiefer in sein Herz gegraben. Und jedes Jahr, das sich lastend auf seinen Scheitel legte, hatte die innere Freudigkeit und Jugendlichkeit seiner Seele zu diesem Werk nur verstärkt:

Sie haben mich gescholten,
Eintönig sei mein Singen,
Weil alle meine Lieder
Dem deutschen Land erklingen.

Da losch mir aus die Freude,
Die Harfe hing zur Wand ich,

Bei der verstummten Harfe
Mit dunklem Herzen stand ich.

Da ging durch ihre Saiten
Ein Tönen leise, leise,
Von selber sang die Harfe
Mir ihre eig'ne Weise.

Ich lauschte und ich horchte:
„Gibst du mir neue Lieder?"
Die Harfe die sprach: „Deutschland"
Und „Deutschland" immer wieder.

Wenn der Mensch sich einem großen Zweck ganz hingibt, so wird ganz von selbst dieser Zweck ihm der Inhalt seines Lebens. Wenn der Dichter, der Künstler sich und seine Kunst in den Dienst einer Idee stellt, so verwandeln sich beim künstlerischen Gestalten die einzelnen Daseinsformen dieser Idee in Symbole, das Vergängliche wird zum Gleichnis, und damit herausgehoben und losgelöst vom Zufälligen und Kleinlichen. Das Auge sieht in allem „die ewige Zier".

Je tiefer er in das Wesen der Dinge eindringt, desto stärker wird das Bedürfnis und die Kraft, symbolisch zu denken und symbolisch zu gestalten. Bisweilen widersetzt sich dem ein persönliches inneres Gesetz, das dem Gestalter die Linie der bloßen Nachahmung, der restlosen Wiedergabe des innerlich und äußerlich Geschauten aufzwingt, bisweilen bedingen Zeitströmungen — allgemeine, aber vorübergehende Gesetze der Menschheitsentwicklung — diese Abgrenzung und Einschränkung auch bei denen, deren persönliche Natur, wenn sie frei wäre, sie auf andere Bahnen weisen würde.

Im jungen Wildenbruch war von Haus aus, wie die symbolischen Dichtungen der Schul- und Studentenjahre zeigen, der Drang zur symbolischen Gestaltung sehr lebendig gewesen. Von dem Augenblick aber an, da der Dramatiker in ihm die Oberhand gewonnen, hatte er, wohl bewußt, jeder Versuchung widerstanden, die nackte, auf das Ziel einer menschengeschichtlichen Katastrophe zueilende dramatische Handlung symbolisch zu verschleiern, zu erweitern, zu vertiefen. Von „Harold"

bis zu „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“ war es ihm nur darauf angekommen, tragische Verwicklungen einzelner und ganzer Völker in einer dramatisch geschlossenen Handlung bis zur Illusion des Miterlebens den Zuschauern so eindringlich wie möglich vor die Seele zu stellen, und der einzige außerhalb dieses Rahmens liegende Zweck der Handlung war für ihn gewesen, den Zeit- und Volksgenossen in diesem Spiegel der Vergangenheit Gegenwarts- und Zukunftspflichten eindringlich zu zeigen.

Aber bereits unter der Arbeit am „Kaiser Heinrich“, als er sich nach einer Epoche schmerzlicher Enttäuschungen allerart mit ganzer Kraft noch einmal wieder in eine große geschichtliche Gestalt vertiefte, hatten sich ihm die Züge dieses tragischen Königs, dieses einzelnen, verwandelt in die Züge der Gesamtheit des Volkes, dessen Krone er trägt, war König und Königsschicksal ihm unter den Händen geworden zu einer symbolischen Verkörperung deutschen Volks und von deutschen Volkes Schicksal; in den Worten des sterbenden Kaisers: „(Heinrich) bleibt Euch — um nie mehr zu gehn. Heinrich war Deutschland — Deutschland ist Heinrich — Ewigkeit bindet den Bund. — Wenn der Frühling rauscht über Täler und Höhn, dann springt Kind Heinrich im grünenden Wald, — wenn Rheinlands Berge schwellen vom Wein — das ist Heinrichs Seele, die in Euch glüht.“

Was aber hier nur wie eine Andeutung, wie eine Eingebung des Augenblicks, ein aus der innigsten Erfassung der Persönlichkeit und der Lage des Helden geborenes Bild erscheint, das sollte in der Folge nachwirkend für die gestaltende Phantasie Ausgangs- und Endpunkt des großen dramatischen Schaffens werden.

Wenn er bisher seiner Natur folgend und in klarer Erkenntnis der seiner Begabung gesteckten Grenzen bei seinem dramatischen Schaffen sich nie die Aufgabe gestellt, in die geheimsten Tiefen der die Entschlüsse und Taten seiner Helden bestimmenden und verwirrenden, seelischen Vorgänge hinabzutauchen und durch eine eindringende psychologische Analyse der Einzelcharaktere und der von ihm als innerlich notwendig und folgerecht empfundenen Verkettungen ihres Schicksals, auch die seinem Gedanken- und Vorstellungskreise fern oder ablehnend Gegenüberstehenden zu überzeugen, so hatte ihn die Erfahrung des Lebens,

der durch die Beobachtung von unter seinen Augen sich abspielenden politischen und völkergeschichtlichen Entwicklungsvorgängen für die die Geschichte der Menschheit und eines einzelnen Volkes bestimmenden Naturgesetze geschärfte Blick mehr und mehr, je älter er wurde, dazu gedrängt, bei der Gestaltung geschichtlicher Vorgänge der Gegenwart und der Vergangenheit die einzelne Begebenheit und den einzelnen Träger einer solchen nur als einzelne Inkarnationen der großen Menschheits- und Völkeridee zu erfassen und zu werten.

Und so war es ihm in der letzten Epoche seines Schaffens beschieden, noch einmal über sein früheres Ich hinauszuwachsen und wie reife Früchte eines goldenen Herbstes die ganze Erfahrung und die ganze Liebe seines Herzens seinem Volke in Werken und in Gestalten zu spenden, die, bei aller sprühenden Lebendigkeit menschlich konkreter Leidenschaften und Begebenheiten im einzelnen, sich erheben und vertiefen zu Symbolen der ewigen, das Leben der einzelnen wie der Völker bauenden und erhaltenden Kräfte.

Daß mit der im Frühsommer 1899 vollendeten „Tochter des Erasmus", die er am 1. August dem engsten Freundeskreise vorlas, ein Gipfelpunkt erreicht sei, empfand damals keiner stärker als Wilhelm Dilthey, wenngleich auch er die tiefste Ursache für eine in diesem Drama sich bekundende eigentümliche Weite des überschauenden Blicks wohl kaum erkannte und auch — inter vivos — damals kaum erkennen konnte, ganz abgesehen davon, daß gerade ihm bei der Betrachtung und Wertung dieses mit seinem eigensten Gedanken- und Forschungskreise sich so nahe berührenden, ja bis zu einem gewissen Grade durch ihn selbst stark beeinflußten Werkes, andere Gesichtspunkte näher lagen.

Ein wohl unter dem unmittelbaren Eindruck jener Vorlesung geschriebener „herzlicher Glückwunsch zu diesem bedeutenden Wurf" — „Ihr schönes Stück geht mir nicht aus dem Sinn trotz Vorlesung und Amtsgeschäften" —, in dem er eine ganze Reihe von zum Teil sehr feinen „Amendements" vorbringt, die zur Vertiefung der Persönlichkeit des Erasmus und der stärkeren Herausarbeitung der in ihm und gegen ihn wirkenden Gegensätze dienen sollen, — Amendements, die Wildenbruch, so wie er Gestalten zu sehen und zu schaffen gewohnt war, kaum

berücksichtigen konnte — gipfelt in den Worten: „Und nun lassen Sie mich noch einmal aussprechen: Sie haben mit diesem Stück jedem, der den Protestantismus als germanische Form des Christentums dem Ultramontanismus gegenüber als Stück eignen Lebens liebt als durch eine Aktion poetischer Art, einen großen Dienst erwiesen."

Während in einem nach der Aufführung (10. März 1900) „nach Schluß der Vorlesungen in einem Zustande von Erschöpfung, der sich nicht schildern läßt", geschriebenen Brief vor allem dramatisch-technische Fragen berührt werden: „Glänzender als irgend vorher in einem anderen Stücke außer den mir so besonders werten ‚Quitzows' tritt die Verbindung der Volksszenen, des Untergrundes aller Historie, in den Stimmungen der Menschenmenge, auf die sie sich aufbaut, ihres Daseins, ihrer Ausdrucksweise, ihrer Gegensätze hervor. Sie konnten das diesmal so steigern, daß in der größten (Wormser)-Szene die beiden großen Richtungen, welche den Konflikt des Dramas bilden, wie ausgelöste, antike Chöre einander gegenübertraten. Dies wird Ihre große geschichtliche Leistung für die Entwicklung des historischen Dramas bleiben, daß Sie ihm diesen Untergrund gegeben haben, und demgemäß Shakespeares Manier, zwei Sprachen durchgehen zu lassen, die bei ihm der Gegensatz von Plebs und Aristokratie ist, erhöht haben zu der Sprache des Volks, ja hier der bürgerlichen Klassen unserer Nation, unterschieden von der Sprache der handelnden Personen, welche doch aus dieser Nation selbst hervorgegangen sind.

Und vollkommen ist Ihnen die Aufgabe das historische Drama auch darin zu lösen geglückt, daß die rein menschliche Geschichte, die es braucht, äußerlich, besonders aber innerlich aufs einfachste und tiefste mit dem geschichtlichen Konflikt selbst verbunden ist, und zugleich ganz auf den geschichtlichen Ton gestimmt ist."

Niemand, der einmal die Wirkung vor allem des dritten Aktes der „Tochter des Erasmus" von der Bühne auf sich erfuhr, wird verkennen, aus wie eindringender Erfassung der innersten Lebensbedingungen des historischen Dramas diese Szenen geboren sind und wie das aprioristische Urteil des philosophischen Freundes in der Heraushebung dieses Punktes in jedem Wort durch die Tatsache als ewig gemeingiltig er-

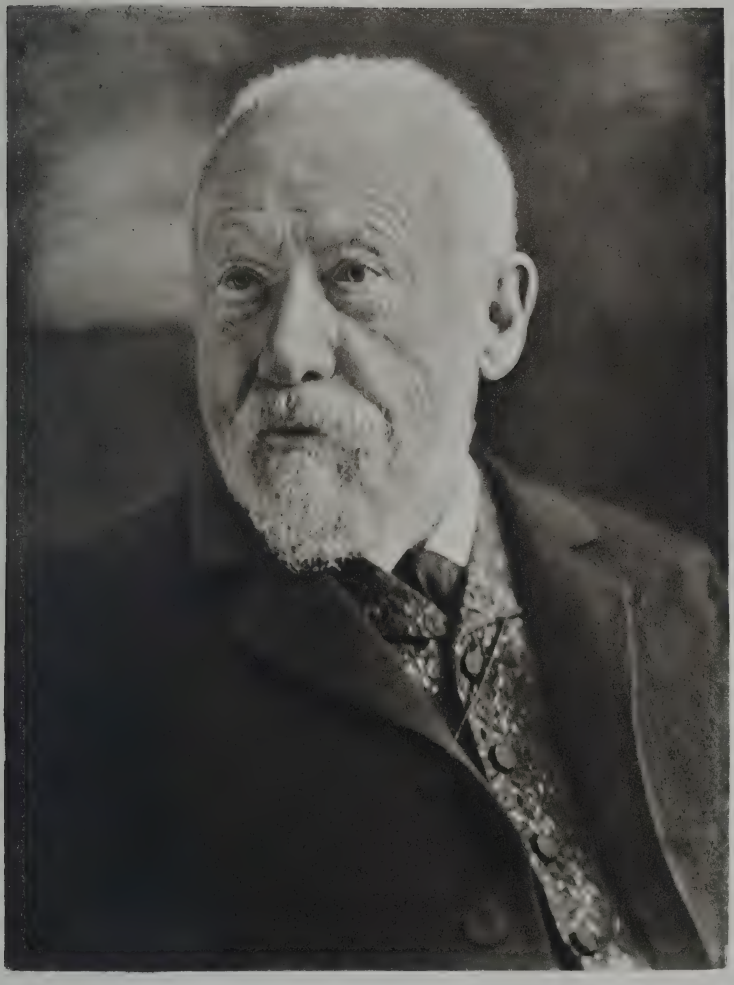
wiesen wird. Während hinsichtlich der mehr a posteriori gestellten Forderung der Verschlingung der menschlichen Geschichte mit dem geschichtlichen Konflikt wohl nicht jeder so unbedingt geneigt sein wird, auch sie mit Dilthey als vollkommen erfüllt anzusehn.

Wenn aber Karl Frenzel in einem durch die Aufführung der „Tochter des Erasmus" angeregten Aufsatz „Das historische Schauspiel", der vor allem das Schwergewicht auf die Notwendigkeit der Pflege des historischen Dramas als Gegengewicht zu dem überwuchernden modernen „Sittenschauspiel" legte und im weiteren Verfolg noch einmal nachdrücklich Wildenbruch als „den einzig berufenen Nachfolger Schillers" auf den Schild erhob, den symbolischen Charakter der „Tochter des Erasmus" betonte und erklärte: „Die symbolische Kunst, welche die modernen Dichter seit dem Ebben der naturalistischen Hochflut plötzlich als neues Losungswort verkündigen, hat in diesem Drama Wildenbruchs einen Triumph gefeiert: alles ist hier bedeutsames Symbol und zugleich volle Menschlichkeit, eine Welt der Vorstellungen und Ideen und zugleich inneres farbiges Leben und tragisches Schicksal . . .", so berührte er damit allerdings den springenden Punkt, ohne jedoch, wie seine weiteren Ausführungen zeigen, sich über die Tragweite dieser Feststellung, über ihre Bedeutung für das Gesamtbild des Dichters und seiner Dichtung klarzuwerden, und ohne daher diesen Gedanken weiter zu verfolgen.

Um hier sicheren Grund unter den Füßen zu bekommen, wäre es notwendig gewesen, das Drama nicht nur auf seine künstlerische Wirkung auf die Außenstehenden, sondern auf seine Voraussetzungen in der Seele des Dichters zu prüfen.

Wie kam Wildenbruch zu diesem Drama, das Dilthey wesentlich zu sehen glaubte unter dem Gesichtspunkt der Tragödie des „großen Menschen, der schließlich jedermann entbehren kann, wenigstens schweigend entbehren, in seiner siegreichen, auch über das Leben scherzenden Intelligenz", des Menschen, „der schweigend und scherzend trägt und besiegt sich siegreich weiß", und welches das große Publikum und die Kritik, dem Stoffe nach, als ein „Reformationsdrama" betrachtete?

Beide von ihrem Standpunkt aus nicht mit Unrecht, und beide doch den Persönlichkeitskeim und damit den eigentlichen Gehalt des



R. Dührkoop, phot

Den lieben Freunden

der getreue

W. Dilthey

20/Jan 64

Dramas verkennend, der eine, weil er vielleicht zu tief ging, die anderen, weil sie sich zu sehr an das äußere Bild der Tatsachen hielten.

Daß die dichterische Erfassung und Gestaltung der in den Deutschen des Reformationszeitalters lebenden und kämpfenden Ideen ein Vorwurf war, der für den Dichter von „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" nicht nur am Wege lag, sondern, so wie er seine Aufgabe auffaßte, geradezu eine Pflichtforderung darstellte, der er sich nicht entziehen durfte, ist nach allem was wir über seine Ziele wissen, so selbstverständlich, daß man sich nur wundern könnte, daß er verhältnismäßig so spät sich zu ihrer Einlösung anschickte.

Der Grund für diese Hinausschiebung und zugleich auch wohl die geheime Ursache für die eigentümliche Rolle, die er schließlich, als er sein „Reformationsdrama" schrieb, dem Reformator selbst zuwies, ist wohl zu suchen in der Erscheinung der volkstümlichen „Lutherspiele" der Herrig, Devrient und Trümpelmann, die seit dem Anfang der achtziger Jahre in weiten protestantischen Kreisen großen Anklang gefunden und durch die eigentümlich konfessions-pädagogische Verwertung der urwüchsigen, in der Persönlichkeit und in den Schicksalen Martin Luthers liegenden starken dramatischen Motive ihm die Lust verleidet hatten, sich auf denselben Wegen, wenn auch mit anderen, höher gesteckten Zielen, betreten zu lassen.

Immerhin war doch der dämonische Reiz des Stoffes an sich so stark, daß er immer wieder und wieder sich von ihm versucht und gelockt fühlte. Vor allem, als Menschen und Konflikte des Reformationszeitalters ihm aus den Gesprächen und den Forschungen Wilhelm Diltheys in einem neuen, interessanten Lichte sich darzustellen begannen.

Es ist wohl kein Zweifel, daß er durch Diltheys Untersuchungen über „Auffassung und Analyse des Menschen im 15. und 16. Jahrhundert" auf diese Seite des Problems und damit vor allem auf die Gestalt des Erasmus von Rotterdam, als den „Voltaire des 16. Jahrhunderts", in dem „alles anklang, was die Zeit Widersprechendes hegte", aufmerksam wurde und den Wegen und Wandlungen des „Vielköpfigen", „in allen Farben Schillernden", nachzugehen begann, dem Luther als „Begründer des theologischen Rationalismus" nicht gerecht werden konnte, nicht gerecht werden durfte, und mit dem als dem Gärungsprodukt desselben

Zeitalters ihn doch ein Netz von inneren, unzerreißbaren Fäden verband. Ein Verhältnis, das in dem Augenblick, da der gläubige Tatmensch die durch den skeptischen Buchmenschen zur inneren Freiheit eines Christenmenschen vorbereitete Jugend über das Ziel der humanistischen Ideale mit sich fortreißt in den Kampf um die ewige Seligkeit, mit einem tragischen Zusammenbruch des Wegbereiters enden muß.

Weiter wird dann die gekrönte Preisschrift von Adolf Müller: „Leben des Erasmus von Rotterdam. Mit einleitenden Betrachtungen über die analoge Entwicklung der Menschheit und des einzelnen Menschen" (Hamburg 1828), als erwünschter Aufklärer über alle Einzeltatsachen des inneren und äußeren Lebens des „Dämons mit hundert Angesichtern" eifrigst befragt und gibt vielfältig Antwort und Aufklärung.

Die historische Gestalt rundet sich, Zeitgenossen, Freund und Feind, manche diese Rolle im Laufe der Zeiten tauschend, schließen sich an. Nachdenklich ruht das Auge des Lesers auf der Schilderung von dem „sehr heftigen Streite", in den Erasmus „mit dem Ritter Hutten verwickelt wird". Und tiefe Schatten fallen auf das Bild des von den Fürsten und Königen der Zeit Verhätschelten, als er dem einstigen Freunde sein Haus verschließt „nicht nur aus Furcht vor dem Haß der päpstlich Gesinnten, sondern vorzüglich deshalb, weil dieser dürftige und von allem Notwendigen entblößte Ritter nur ein Nest gesucht, wo er hätte sterben können".

Ein Klang aus jungen Tagen wacht auf. Im Mai 1887 hatte Ernst von Wildenbruch für ein Huttendenkmal auf der Ufnau ein Werbelied gesungen:

Huttens letztes Lied.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Einen letzten Gruß von dem sterbenden Mann,
Dem das Herz zerbricht in Kummer und Groll,
Weil der Heimat heiliger Boden nicht
Den müden Leib ihm umfangen soll.

Du umarme das Volk, für das ich ertrug
Der Lästerzunge vergifteten Stich

Und sag ihm: Huttens letztes Gebet,
Du deutsches Volk, war ein Segen auf Dich!

Und sag ihm, daß Huttens umnachteten Blick
Ein letzter Schimmer der Hoffnung umwob,
Weil er hörte den Sang, den zu Wittenberg
Die Nachtigall süß zum Himmel erhob.

Weil den Tag er gesehn, der den Frühling gebar,
Da im alten Deutschland ein junges Geschlecht
Aufstand für der Wahrheit urewige Macht,
Für der Menschenseele altheiliges Recht.

Du erinnre das Volk, wie von Zinnen des Turms
Der Türmer den Weckruf erhob in die Nacht:
„Ich hab es gewagt!“ so wagt es auch Ihr;
Die Nacht ist um, und der Geist ist erwacht!

— — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —

Der Geist erwacht: neben Erasmus, dem einstigen Führer des geistigen Adels deutscher Nation, dem eine größere Zeit den Königsmantel von den furchtbebenden Schultern reißt, steht der Ritter, dem das Wort „an den christlichen Adel deutscher Nation“ ans Herz gegriffen, die Augen geöffnet und den schwachen, siechen Leib gestählt und das Wort auf die Lippen gelegt:

„Es ist eine Freude zu leben.“

Aus ihm spricht die neue Zeit, er führt für sie das Wort, für sie und Luther selbst. Und es gibt einen Kampf zwischen Erasmus und Hutten und nur zwischen Erasmus und Hutten.

Was war dieser Erasmus von Haus aus? Die Quellen sagen: Der Sohn des jungen, fröhlichen Gerhard von Gouda, den man gezwungen, ein Mönch zu werden, und der dem Gelübde und dem guten Willen zum Trotz die schöne Margaretha liebte und mit ihr den Sohn zeugte, der die Schande seiner Mutter und nachmals der Ruhm seiner Eltern ward. Vater und Mutter aber, durch strenge Gelübde gebunden und gebrochen, waren nie wieder als Mann und Weib zusammengekommen.

Die kombinierende gestaltende Phantasie beginnt zu spielen. Das Schicksal des Vaters wird das Schicksal des Sohnes. Das Kind, das dem durch Mönchsgelübde Gebundenen die Geliebte gebiert, ist eine Tochter, die Tochter des berühmten Erasmus. Und eben diese Tochter knüpft durch ihre Liebe zu dem Ritter, der sein Leben einsetzt, den tragischen Knoten fester, der dem Geliebten den Tod im Elend und dem Vater das Elend in tödlicher Einsamkeit bereitet.

Aus diesen Gestalten, ihren menschlichen Beziehungen und ihren typischen Funktionen und Verstrickungen, die sich ergeben aus der Zeit und den Kämpfen der Zeit, in die sie hineingeboren sind, baut sich ein Drama auf, ein Drama von kämpfenden, siegenden und besiegten Menschen, die nicht nur ihr eigenes Schicksal erfüllen, sondern in dem, was sie tun und leiden, dem Dichter zu Sinnbildern, Verkörperungen von Gewalten und Gefahren, werden, mit denen zu kämpfen und über die zu siegen der deutschen Menschheit, seit es einen deutschen Geist und eine deutsche Geschichte gibt, seit Siegfrieds Tod und Kriemhilds Rache, vom Schicksal bestimmt ist.

Der Glaube an sich selbst und die daraus geborene freudige Lebensbejahung, die einst, aus dem dunklen Gewölk der die alte Welt in Trümmer schlagenden Menschheitskatastrophe der Völkerwanderung wie die Sonne eines neuen Menschheitstages hervortretend, als Siegfried Fleisch geworden war und das deutsche Schicksal verkörpert hatte, sie werden neu geboren zu neuem Sieg und zu neuer Not in der Gestalt des Ritters, der für die erwachenden Geister des Reformationszeitalters das Wort führt und jauchzt: „Es ist eine Lust zu leben," und der gefällt wird, wie einst Siegfried, von Neid und Tücke.

Auch von ihm gilt wie von Siegfried:

Torheit und Niedertracht brachten ihn um,
Weil er ein Deutscher war,

Weil er ein Riese war von Leib
Und von Kopf und Herzen ein Kind,
Weil er nie wußte, daß Tücke und Neid
Stärker als Helden sind.

Und darum ist auch sein Schicksal wie das jenes ein warnendes Symbol für alles, was sich deutsch nennt und was berufen ist, deutsches

Volkstum und deutschen Geist zu behaupten gegen den Haß, geboren aus Neid.

Denn was vor tausend Jahren geschah,
Tut man in Deutschland noch jetzt,
Daß man das treue Heldenblut
Schmählich zu Tode hetzt.

Und auch über Huttens einsamem Grab auf der Ufnau steht die rote Wolke wie über den Bergen des Odenwalds:

Wolke von Siegfrieds, von Deutschlands Blut,
Die keine Stürme verwehn,
Blutmal über dem Odenwald,
Wirst Du niemals, niemals vergehn?

Und das Wort, das Maria, des Erasmus Tochter, die sich aus Kleinlichkeit und Eitelkeit zu dem freudigen, todtrotzenden Verständnis für den Menschen, der das Leben einsetzt, um es zu gewinnen, durchgekämpft hat, sein Schicksal klar vor Augen, spricht: „Wenn der Edelhirsch unter die Hunde fällt — er wär' ja nicht der Edelhirsch, wenn sie ihn nicht zerrissen," gilt für Siegfried, für Hutten und für alles Deutsche in Gegenwart und Zukunft, das Siegfrieds Blut in den Adern und Huttens Mut und Freude zu großen Taten in der Seele trägt; für das ganze Deutschland, das nicht sterben darf wie jene, sondern das siegreich werden und bleiben soll über das Grundübel der Menschheit, den Lebensvergifter, den Neid!

Und weil sich dem Dichter der „Tochter des Erasmus" das Problem so darstellte, so aus seiner innersten, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft seines Volkes als einen in sich geschlossenen Naturprozeß hegenden Seele darstellen mußte, verlor die Gestalt des Erasmus mehr und mehr für ihn den Nimbus jener Superiorität des Zukunftsmenschen, in dem er ihn ursprünglich mit den Augen seines philosophischen Freundes gesehen, und er konnte infolgedessen ihn am Schluß, nicht wie jener wollte, in dem Gedanken und in dem Ausblick gipfeln lassen: „Ich bin müde. Ich arbeite für eine ferne, ferne Zukunft. Aber die wird kommen, diese Zeit der Aufklärung. Ich lasse Euch die Mühen, mir aber gehören die freien Geister der kommenden

Zeiten," sondern ihm verkörperte sich in Erasmus bei der Gegenüberstellung mit Hutten der dämonische Verderber und Zerstörer aller bauenden Kräfte eines Volkes, der, weil ihm der Mut und die Kraft der freudigen Bejahung fehlt, aus dem klaren Bewußtsein dieses Mangels — der Unfähigkeit, statt des hemmenden, „ja, aber" das allein befreiende „ja, also!" zu sprechen und zu tun — wider eigenstes, besseres Wissen sich schließlich erniedrigt und verknöchert in dem Todfeind aller lebenwirkenden Kraft, dem Neid.

„Liebe duldest du nicht, weil du nicht lieben kannst! Seinen Taten spürst du nach, seine Worte verzeichnest du mit kalter Nadel in kaltem Gemüt — von dem Menschen weißt du nichts? Der über seinen Worten und Taten steht, wie der Berg über seinen Klippen? Von dieser durchwühlten Seele, in der sich die Menschheit ins verstörte Gesicht blickt — von dem Menschen, der unter der Last seines Glaubens dahingeht mitten hinein in den flammenden Tod — von all dem siehst du nichts? Hörst du nichts? Weißt du nichts? Den Erlöserruf, dem die Menschheit jauchzt, du von allen vernimmst ihn nicht? Offenbarungen wandeln durch die Welt, du läßt sie vorübergehn, dumpf, kalt und stumm an deinem tauben Herzen? ... Hülle und Vorhang hinweg! Du willst nicht für ihn sein, weil du den Großen nicht erträgst!"

Diese Anklage Huttens gegen den weisen Erasmus, der sich mit der schützenden Parole zu decken meint: „Meine Persönlichkeit ist meine Freiheit, meine Freiheit mein alles. Ihr wollt mich heraustreiben aus meiner Persönlichkeit ... mich einsacken in eine Partei ... Das dürft Ihr nicht! Partei ist Knechtschaft. Knechtschaft leid' ich nicht. Meine Partei bin ich selbst", ist ebensosehr, wenn nicht noch mehr, Anklage gegen den Geist der Ichsucht und der Kleinlichkeit und des Neides, dessen verheerende und zersetzende Arbeit mit Angst und Grauen der Dichter um sich her in dem Volke, mit dem und für das er lebt, immer weiter um sich greifen sieht.

Und die Klage des unter der grimmigen Enttäuschung zusammenbrechenden Hutten über Deutschlands Schicksal, das in den Händen solcher Menschen liegt, die die Größe nicht über sich dulden, weil sie sie beneiden: „Warum das am deutschen Lande, Gott?! Du, allmächtig genannt und zu schwach, um vom Ich zu erlösen ein elendes Herz!

So vom Reif getroffen, bevor er zu keimen begann, der Frühling der hoffenden Welt! So die Zunge ihm gelähmt, bevor er zu sprechen begann, der große Gedanke der Zeit! ... O Deutschland, im großen Werke geeint, so wieder hinsiechen sollst du in halbem Vollbringen! Wie sie nun kommen werden, all die Halben, die Kalten, die Trägen, die Feigen, die Wanker und Schwanker, die nicht wußten, ob rechts oder links, und nun einen Weg sehen den Erasmus ihnen zeigt, von der großen Sache hinweg. Wie sie sich aufrichten werden, all die Köpfe voll spitzfindigen Gelehrten-Dünkels, weil Erasmus ihnen gesagt hat, daß Begeisterung Dummheit ist! Wie er hervorbrechen wird aus seiner schmutzigen Höhle, der gelbgrüne Höllenhund, der Deutschland zerfleischt, der Neid! Der sich schämte seines Namens und nun einen Namen gefunden hat, mit dem er prahlen kann!" — diese Klage, sie gilt nicht nur dem Erasmus, wie ihn der Dichter sah, sondern in Erasmus seinem deutschen Volke, über dem das Schicksal dräuend wie eine düstere Wolke hängt, wie das Schicksal Siegfrieds, der sterben mußte, weil Hagen neidisch auf ihn war. — —

Was sonst an gestaltender dramatischer Kraft in einzelnen Charakteren, im Aufbau der tragischen Handlung, in der Herausarbeitung des zeitgeschichtlichen Unter- und Hintergrundes sich bekundet, vor allem in den von Dilthey mit Recht so gerühmten Volksszenen des dritten Aktes, in denen das Erscheinen des über den Köpfen der Menge stumm auftauchenden Luther ein theatralisches Meisterstück darstellt, alles das sind bei Lichte besehen doch nur die Begleitakkorde zu dem Fugenthema von Siegfried und Hagen, das als ein Mene Tekel für das an der Schwelle eines neuen Jahrhunderts stehende Deutschland abgewandelt wird.

Aber eben dieses Thema vom Neid schwang weiter in der Seele des Dichters, auch nachdem er in den Junitagen 1899 den Schlußstrich unter das Drama gesetzt.

In den letzten Monaten des alten Jahrhunderts trat noch einmal seine Kindheit an ihn heran und erzählte ihm aus weit zurückliegenden Zeiten eine Geschichte vom Neide.

Welche Wege wandelt die Phantasie eines Dichters? Auch hier

taucht wieder die Frage auf, und auch hier ist es möglich den Schleier zu lüften, der über den geheimen Vorgängen des Werdens liegt.

Es war im Frühsommer 1890 gewesen, daß er von Ems aus, in dem er damals zur Kur weilte, durchs Lahntal, an dessen Bergabhängen der blühende Ginster golden flammte, zur alten Abteikirche in Arnstein, oberhalb Nassau, hinaufgestiegen, nachdenklich, wie gebannt vor einem Bild gestanden hatte, das dort hing: eine Schilderei ohne Kunstwert, die ihn doch aufs tiefste ergriff; das Bild eines unbekleideten Mannes, von Flammen umlodert, über dessen Schultern sich zwei große Schlangen ringeln, die eine in seine Brust verbissen, die andere im Begriff die Zähne einzuschlagen. Höllenqualen in dem fahlen, verzerrten, dem Beschauer in die Augen blickenden Antlitz, und darunter die lateinischen Verse:

Me quid in hos miserum fratres detruserit ignes,
Quaeritis? in vita fecit id invidia.

Was es damit für eine Bewandtnis habe, hatte er nicht erfahren. Aber der Eindruck dieses Menschen, in Höllenqualen verzehrt vom Neid, hatte sich tief in seine Seele gegraben. Die Erinnerung daran war ihm nachgegangen jahre-, jahrelang und die Phantasie hatte mit einer düsteren Neugier dem Rätsel dieses Menschenschicksals nachgespürt, ohne den Schlüssel zu finden.

Neid war ihm, es ist schon einmal gesagt worden, der Inbegriff des Bösen an sich: der, über den er Gewalt bekommt, ist verloren, in einem fressenden Feuer verbrennt die Seele, wird alles was rein und gut ist zu Schlacke und Asche. Als er den „Christoph Marlow" schrieb, hatte er diesen furchtbaren Dingen ins Auge geschaut, und die Tragik des Neides in einer ursprünglich großen Seele mit verstehendem Mitleid zu gestalten gesucht; verstehend, trotzdem er ihm selbst, seit er seine Augen auf die höchsten Ziele gerichtet, etwas Fremdes, ja etwas Unfaßbares geworden war.

Aber in dem Land, das nun so fern war, so weit schon hinter ihm lag, das die eilenden Jahre immer weiter, weiter im Nebel zurückließen, da war es da gewesen, nah gewesen, auch ihm. Vergessen lange im Gedränge des froh und hastig vorwärtstreibenden schaffenden Lebens, während die Jugend sang: „Komm!"

Bis ein Tag kam:

Da ging sie und blickte sich nicht mehr um,
Alle Lande ergrünten, wohin sie kam,
Ein Lied begann sie zu singen —
Singen —
Süß, wie ich noch keines vernahm.

Und als sie zu singen, zu singen begann,
Den Vogel im Baume nicht hört' ich mehr,
Vom Traum da bin ich erwachet —
Erwachet —
Herbst da war rings umher.

Rückblickend durchmißt die Seele, einen Augenblick rastend, die zurückgelegte Strecke Weges von den Kindertränen, die keiner gesehen, zu den Kämpfen des Mannes, den keiner verstand. Und wie in dieser, in den letzten Jahren des scheidenden Jahrhunderts anhebenden Einkehr bei sich selbst die Gestalten und Kämpfe der Jugend- und Kinderzeit vertraut und doch in einem neuem Lichte vor seinem inneren Auge erscheinen und ihm den Schlüssel zu dem Geheimnis seines Lebens in die gestaltenden Hände legen, da weiß er mit einem Male auch, warum ihn das Rätsel jenes Bildes in Arnstein so hatte beunruhigen müssen. Erinnerung und Phantasie arbeiten zusammen und die Seele wird frei.

Wieder wird, wie so oft, innerlichstes Erleben auf den Schauplatz verlegt, auf dem er zum Mann geworden, in „die alte Stadt am breiten Strom, der schweigend durch den Osten Deutschlands geht".

Aber was der Einsame, der „alte Graumann" vom Neid erzählt, das ist nicht, wie die Erzählung vom „Letzten" in den „Kindertränen", zugetragen von außen, das ist geschöpft aus dem Brunnen der eigenen Jugend.

Die beiden Brüder, die auf dem Ölgemälde im Schlafzimmer des alten Graumann dargestellt sind, mit runden roten Wangen, mit feurigen Augen der eine, der größere, mit schmalem, blassem Gesicht und wehmütig bittenden Augen der andere, der kleinere, tragen ein jeder Züge seines eigensten Wesens, unter dessen Widersprüchen schon seine Kinderseele schwer gelitten haben muß. Er hat die Synthese zerlegt

in ihre Bestandteile und sie als zwei gesonderte kindliche Individualitäten in einen tragischen Gegensatz gebracht, an dem beide, der eine körperlich, der andere seelisch, zugrunde gehen. Das was da leidet und weint und sich quält in Trotz und Groll in dem Gefühl des Verkannt- und des Zurückgesetztseins und was da still verblutet und zugrunde geht in der Wehrlosigkeit eines schwachen Kindes gegen Gewalt, das ist zusammen seine Kindheit, nicht wie sie wirklich war, aber wie sie aus den durch seine Eigenart und durch seine Umgebung gegebenen Verhältnissen sich hätte entwickeln können. Noch einmal gleitet die geliebte Gestalt der Mutter, gütig, zärtlich, schmerzverklärt, wie sie in der Erinnerung aus ihrem letzten Lebensjahr in ihm lebte, vorüber. Tiefe Schatten fallen auf die Gestalt des Vaters; was in den dunkelsten, schwersten Stunden seines Lebens auch noch in der Erinnerung gegen das System der väterlichen Erziehung in Bitterkeit und Groll in ihm aufstand, wenn er sich selbst als Kind sah und sich selbst nachrechnete, was er — weil er anders geartet war als seine Geschwister — hatte entbehren müssen, das verdichtet sich hier zu einer furchtbaren, vor den letzten Konsequenzen nicht haltmachenden Anklage, die sich aber nicht nur gegen den wesensfeindlichen, ihm so tiefe Wunden schlagenden Dämon außer ihm richtet, sondern ebensosehr gegen den Dämon in seinem eigenen Innern.

Es ist der Kampf und die Tragik der beiden innerlich Einsamen, Vater und Sohn, denen weder Frau noch Mutter noch Bruder helfen können: „Wenn ich danach, wie diese Geschichte, indem ich sie schrieb, mein Inneres durchwühlt hat," schreibt er nach der Vollendung an Rodenberg, „auf ihren Wert schließen darf, dann muß etwas daran sein, denn ich versichere Sie, daß ich ein paarmal mitten in der Arbeit das Gefühl hatte, daß ich nicht weiter könnte. Die Geschichte hat sich aus mir herausgesponnen, daß ich gar nicht das Bewußtsein hatte, als erfände, komponierte, gestaltete ich etwas, und indem ich sie wie ein Wettergewölk über den Häuptern der Kinder und ihrer Eltern anwachsen sah, erlahmte mir fast der Mut, sie zu dem grausamen Ende zu führen."

Und so ist auch am Schluß die aus schwermutsvoller Einsamkeit heraufklingende Frage des Erzählers, dem noch die Hand brennt von dem Druck der Hand des anderen Einsamen, die fleht: „Laß mich nicht allein",

mehr als eine künstlerische Abrundung, ist das Gelöbnis eines schwer mit sich und seiner Zeit ringenden Mannes an einem ernsten Wendepunkt seines Lebens: „Gegen die Elemente hat der Mensch Schutzwehr und Dämme erfunden — wer schützt den Menschen wider den Menschen? Wer schützt ihn wider sich selbst? Der Stern, der in Jahrtausenden immer einmal aufgeht aus einem göttlichen Herzen, der heilige Stern, den wir Liebe, Vergebung nennen, wann endlich bleibt er am Himmel, um nicht wieder unterzugehen? Das Wort, das ich heute vernommen hatte, als letzten aus sechzig Jahren qualvoller Erfahrung gekelterten Lebensspruch, wann endlich wird es Gebot für jeden einzelnen —: ‚fülle das Herz deines Nebenmenschen mit Glück?'"

Und noch einmal, ehe das Jahrhundert die Augen schließt, klingt der düstere Sang vom Neid, bangend, warnend, hoffend:

„Saeculum in favilla".

Im Januarheft der Deutschen Rundschau erschien das Gedicht, das diese Überschrift trägt, in dem er Abschied nimmt vom scheidenden Jahrhundert, das wie eine ungeheure Riesenleiche in Flammen auflodernd sich seinem Blick darstellt, und mit schweren, dunklen Zukunftssorgen die Seele des Einsamen erfüllt.

Neid, Höllenhund fängt wieder an zu bellen;
Herunter was in eigner Fülle ragt!
Herunter in der Masse graue Wellen
Alles, was über sie zu steigen wagt!

Der Holzstoß sinkt — die letzten Flammen schlagen,
Jahrhundert geht in Klagen hin, in Klagen.

Neid, Gier nach Besitz und Macht beherrschen die Geister, in tiefen Qualen der Erdgebundenheit fleht die Menschheit um Erlösung:

Die Hände, die das Erdenzepter halten,
Verklammern sich in ringendem Gebet
Zu einem Gott, der über den Gewalten
Der Leidenschaft, der eigensücht'gen, steht;

Der ihn vom Haß erlöse und vom Neide
Und von der Menschheit blut'gem Menschenleide.

Und siehe — über Ostens fernen Klippen
Zuckt Neujahrhunderts erster Lebenstag.
Horch — an der Berge steingefugte Rippen
Schlägt's donnernd an, wie Rosses Hufenschlag.

Und aus der Zukunft aufgeschloss'nen Toren
In Riesensprüngen kommt ein Riesenroß,
Trägt keinen Zaum, nicht Zuruf braucht's, noch Sporen,
Es geht wie Frühlingswetters Sturmgeschoß.

Die Zeit sitzt drauf, ein hauptverhüllter Reiter,
Sie ruft — was ruft sie? Weiter! Weiter! Weiter!

IV

Im Abendrot

„Der Mensch ist wie ein Baum, solange das Blätterkleid der Jugend ihn bedeckt, sieht man über dem grünen Gewande nicht, was darunter steckt. Wenn dann Herbst und Winter kommen, die Blätter fallen, dann kommt die Stunde der Rechenschaft, und staunend sieht man alsdann bei so und so vielen das klägliche Holzskelett, das sich so trügerisch zu umhüllen gewußt hat. So wenn den Menschen die Jugend verläßt, bleibt eigentlich nur das als Mensch übrig, was da erfüllt war von dem was den Menschen macht, von Persönlichkeit. Alles andere blüht ab, verkommt, wird ein Teil der Masse, den man aus der Masse nicht mehr herauserkennt.

Aber der kraftvolle Baum ist ohne Blätter fast noch schöner, als der blättergeschmückte. Die Persönlichkeit wird erst im Alter ganz reif, erst dann fähig, Vorbild zu sein für andere, ihnen zu geben und zu spenden."

Wildenbruch an J. V. Widmann, 6. Februar 1905.

1. König Laurin. Unter der Geißel. Vice-Mama. Das Wunder.

1900—1902

Aus dumpfem Bann der Satzungen entrückt,
Wie Götter, meint' ich, wie die lachenden,
Sollten wir in die grüne Welt hinabsehn,
Ins Labyrinth der überkomm'nen Wirrsal,
Gedanken tauschend, wie kein Haupt sie dachte.

Als am Abend des 10. März 1900 im Königlichen Schauspielhause zu Berlin die „Tochter des Erasmus" zum erstenmal über die Bretter ging und einen von Akt zu Akt sich steigernden, einmütigen Jubel der das Theater bis unter das Dach füllenden Zuschauermenge weckte, da gab es nur einen Mißton, der schrill in die freudig gehobene Stimmung hineingellte. Und diesen Mißton weckte merkwürdigerweise gerade der Träger des Namens, der in diesem Augenblick auf aller Lippen war, den man nicht müde ward, zu rufen. Nach dem dritten Akt erschien der Oberregisseur Max Grube in dem Kostüm seiner Rolle (Alba) vor dem Vorhang und verkündete: „Ernst von Wildenbruch ist schwer krank."

Es gab wohl keinen unter der Menge, dem bei dieser Kunde nicht ein jäher, dumpfer Schreck ans Herz fuhr. Denn allen, auch den zweifelnd und kühl sonst abseits Stehenden hatte gerade das Erlebnis dieses Abends zum Bewußtsein gebracht, wie notwendig dieser Mann und seine Arbeit seinem Volk gerade in diesem Augenblick war, und daß Wildenbruch jetzt nicht sterben durfte.

Die Möglichkeit, ihn zu verlieren, weckte auch in den Gleichgültigen wie Blitz und Schlag nur den einen Gedanken: ‚Wir brauchen ihn noch!' Und Worte und Bilder, die vor Jahren am neunzigsten Geburtstag Kaiser Wilhelms der Dichter in seinen Versen: „Wir haben ihn noch," für die Liebe und Sorge eines ganzen Volkes gefunden, das seinen Führer, an den es glauben und dem es vertrauen gelernt hat,

in schicksalsschwerer Stunde nicht lassen will, fanden jetzt wie zurückgeschnellte Pfeile der Liebe den Weg zurück zu dem Dichter, den sein Volk jetzt ebenso brauchte wie einst seinen König. Wie damals:

Der Himmel lodert in roter Glut,
Viel tausend Sterne am Himmel stehn;
Ein jeder Stern ist ein Auge voll Wut,
Viel tausend Augen hernieder sehn.
Sie lauern stumm, wie der Zeiger rückt,
Wie der Glockenhammer sich hebt zum Schlag,
Daß er künde die Stunde, die sie entzückt,
Deutschlands Sterbestunde und letzten Tag.
— — — — — — — — — — — — — —

Wie damals die bange Frage:

Wer ist der Helfer dem deutschen Land,
Sucht um und umher — Niemand! — Niemand!

Und wie damals der Trost im Dunkel:

Wie der silberne Mond aufgeht in der Nacht,
Der die Schatten verscheucht und die Schrecken verbannt,
So aus Deutschlands Herzen ein Licht erwacht,
Und es breitet sich rings übers sorgende Land.

Ein solches tröstendes und zugleich warnendes Licht war Wildenbruch mehr und mehr im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts seinem Volke geworden und sollte es mit jedem Jahr, das ihm im neuen noch zu wirken vergönnt war, immer weiter und immer tiefer seine Strahlen in die Herzen senkend, werden.

Mit dem überschauenden Blick, den er sich in ernster, schöpferischer, auf den Grundlagen deutscher Art und Kunst sich aufbauender und auf die letzten, höchsten Ziele der deutschen Menschheit hinstrebender und hinweisender Arbeit aufwärtsdringend erworben und mit dem starken und lebendigen Erfassen aller aus der geschichtlichen Konstellation des Augenblicks herausspringenden Fragen und Forderungen hatte er, allen Hemmungen und Widerständen zum Trotz, die ihm Eigenwille,

Beschränktheit, Ichsucht, Gleichgültigkeit und Trägheit in den Weg legten, sich das Recht erkämpft, von der großen Kanzel zu allem Volk zu sprechen, Gehör zu verlangen und Gehör zu finden.

Seit Kaiser Wilhelms Heimgang, mehr noch seit dem 1. April 1890 wußte jedermann in Deutschland — auch die nicht ausgenommen, die künstlerisch andere Ideale hegten und pflegten —, daß das Wort, das in ernsten Schicksalsstunden ein Volk sucht und braucht, um bewußt und freudig seine Pflicht zu tun, ihm niemals fehlen würde, solange Ernst von Wildenbruch am Werk sei. Nicht als einer jener gewandten Schönredner, die es immer gegeben hat und immer geben wird, denen ein Schwall ekstatisch aufgeblähter Worte nicht nur den Gedanken, sondern auch das Gefühl ersetzen muß, sondern als ein ernster, bis ins Innerste von dem Gefühl großer Verantwortlichkeit erfüllter Mensch, der, bescheiden und stolz zugleich, auf seiner Kanzel auch weiter nichts sein will als nur ein Diener am Wort, nichts weiter tun will als zeugen von dem Glauben und der Liebe, die in ihm lebt.

Und in all den Kämpfen und Meinungsverschiedenheiten über künstlerische Fragen, die ihm auch im letzten Jahrzehnt seines Lebens nicht erspart bleiben sollten, ist das Bewußtsein, dieses von Tage zu Tage — je düsterer sich am politischen Horizont die Wolken zusammenzogen — wachsenden und sich vertiefenden Vertrauens, ihm ein Begleiter gewesen und geworden, der ihm in dunklen Stunden die Seele erhoben und zu neuer Arbeit ermutigt hat.

Eines solchen Anspornes aber bedurfte der seit einem viertel Jahrhundert im leidenschaftlichen Kampf für seine Kunst und seine Überzeugung mit alt und jung den Degen kreuzende Mann jetzt um so mehr, als nicht nur der immer dichter sich bewölkende politische Horizont, die weltgeschichtliche Konstellation seine Seele mit quälenden Sorgen belastete, sondern weil das Wort von seiner „schweren Erkrankung", das Optimisten an jenem Märzabend vielleicht noch als einen etwas zu „vollen" Ausdruck hatten abschwächen zu dürfen gemeint, leider nur zu sehr den Tatsachen entsprach.

Wenn er schon in den letzten fünf Jahren mit zunehmender Schwerhörigkeit und immer wiederkehrenden Herzbeschwerden hatte kämpfen müssen, so blieb nach der schweren Influenza, die ihn im

Februar 1900 überfallen, eine Schwäche und Reizbarkeit des Herzens zurück, die von Jahr zu Jahr nicht seine Willenskraft, wohl aber seine körperliche Leistungsfähigkeit auf immer engere und bescheidenere Grenzen einschränken sollte. Ein Zwang, der an und für sich auf dem noch immer in jugendlichem Ungestüm in die Zügel schäumenden Temperament des den Sechzigen sich nahenden Mannes wie ein böser Fluch lastete, so tapfer er sich, gerade wegen seines Temperaments, gegen die Dämonen dumpfer Verzweiflung zu wehren suchte und vermochte.

Der erste schwere Schritt auf dem durch die Krankheit ihm vorgezeichneten Wege war die Trennung von seiner Tätigkeit im Auswärtigen Amt.

„Wenn ich mich," heißt es in dem am 21. August 1900 eingereichten Entlassungsgesuch, veranlaßt fühle, eine Tätigkeit aufzugeben, der ich mehr als zwanzig Jahre obgelegen, und die ich festgehalten habe, weil sie meinem Leben einen äußeren Halt, meiner geistigen verschiedene Gebiete umfassenden Arbeit ein willkommenes Gleichgewicht verlieh, so müssen gewichtige Beweggründe zu einem solchen Entschluß vorhanden sein. Ew. Exzellenz bitte ich den treibenden Grund darin erkennen zu wollen, daß meine körperliche Gesundheit eine ungünstige Veränderung erlitten hat. Infolge eines Influenza-Anfalls in diesem Winter hat mein schon seit Jahren stark in Anspruch genommenes Nervensystem die Widerstandskraft verloren, deren es bedarf, um eine so ernste, mit so mannigfachen Aufregungen verbundene Tätigkeit, wie es die im Auswärtigen Amt ist, genügend wahrnehmen zu können ... Ich glaube ..., daß es keines besonderen Beweises für meine Versicherung bedürfen wird, daß ich mich zu gegenwärtigem Schritte nur nach reiflichem Erwägen und nicht ohne schmerzliches Gefühl aufgerafft habe. Denn ich bin meiner Beschäftigung im Auswärtigen Amt nicht nur äußerlich aus Pflichtgefühl, sondern auch innerlich aus Liebe nachgekommen und es fällt mir schwer, mich davon loszureißen."

In seiner 23jährigen Tätigkeit im Auswärtigen Amt hatte Wildenbruch nicht das, was man Karriere nennt, gemacht, es aber auch nicht machen wollen. Seit 1880 als „etatsmäßiger Expedient" endgültig in den Dienst des Auswärtigen Amtes übernommen, auf Grund eines von seinem damaligen „Vorgesetzten" von Rottenburg ausgestellten Zeugnisses,

— in dem unter anderem hervorgehoben war: „mit guten Anlagen verbindet Wildenbruch einen höchst anerkennenswerten Fleiß und Diensteifer", in dem ferner das rege Interesse und das taktvolle Verständnis anerkannt und auch sein deutscher Stil als „fließend und korrekt, wenn auch bisweilen noch an einer gewissen Breite leidend", gewürdigt und schließlich auch betont war, daß unter der literarischen Beschäftigung die amtliche Tätigkeit des Assessors von Wildenbruch in keiner Weise leide — war ihm die unter dem Gesichtspunkt einer diplomatischen Laufbahn sehr bescheidene, wenn auch sachlich recht verantwortungsvolle Aufgabe der Bearbeitung der sogenannten Interzessionen zugefallen, d. h. die Bearbeitung der Privatangelegenheiten der Reichsangehörigen im Ausland, und in seinem Fall besonders alles dessen, was sich auf den Schutz der Privatinteressen Deutscher in Nordamerika bezog, und hier vor allem wieder auf die Regelung von Erbinteressen. „Die in dieses Dezernat einfallenden Fragen sind" — nach einer Auskunft von berufener Seite — „bei den ausgedehnten Beziehungen, die zwischen den ausgewanderten Deutschen und der alten Heimat bestehen, ungemein zahlreich und schon nach der Höhe der Beträge, um die es sich häufig handelt, von Wichtigkeit. Der Umstand, daß in den Vereinigten Staaten fast jedes Staatenmitglied des Bundes, bezüglich der Behandlung von Nachlässen, bei denen Ausländer beteiligt sind, damals seine Sondergesetze hatte, erheischte bei der Bearbeitung dieser Sachen besondere Vorsicht und eine nur in längerer Beschäftigung zu erreichende Einzelkenntnis."

Auf diese anfangs unter der Kontrolle eines der vortragenden Räte und später, als er dieses Dezernat in größerer Unabhängigkeit bearbeitete, unter der des Abteilungsdirektors sich abspielende Arbeit hatte sich bis zum Abschluß seiner Laufbahn Wildenbruchs Tätigkeit als Beamter beschränkt, zum Erstaunen mancher Kollegen, die nicht begriffen, wie ein Mann von seiner Bedeutung sich auf die Dauer in einer so einförmigen und einen höheren Ehrgeiz so wenig befriedigenden Beschäftigung wohl und befriedigt fühlen konnte. Sie verkannten dabei aber, daß gerade diese begrenzte, verantwortungsvolle und ihm eben durch seine langjährige Bearbeitung des Dezernats bis in alle Einzelheiten vertraute Tätigkeit ihm das Gegengewicht zu seiner in ungemessene Weiten schweifenden, schöpferischen Phantasietätigkeit gewährte, dieses

„kleine dumme Vergnügen", das ihm täglich daraus erwuchs „was abzumachen, was fertigzukriegen". Dazu kam bei ihm aber auch noch ein rein sachliches Interesse an dem Gegenstande, der ihm Tag für Tag Einblicke in die merkwürdigsten, abenteuerlichen, heiteren und rührenden Verhältnisse von in die Fremde verlorenen und verschlagenen deutschen Existenzen gewährte, die nicht nur seine menschliche Teilnahme erregten, sondern auch, wie manche Aufzeichnungen und Auszüge aus den menschlichen Dokumenten, die dabei durch seine Hände gingen, beweisen, seine dichterische Einbildungskraft innerlich beschäftigten und bewegten.

Karriere zu machen war bei dieser Beschäftigung allerdings von vornherein ausgeschlossen. Und so ward ihm denn auch schon, als er nach neunjähriger Tätigkeit im Auswärtigen Amt (1886) endlich zu der schwindelnden Höhe eines „außeretatsmäßigen Hilfsarbeiters" sich emporgearbeitet, bei der Ausfertigung des Ernennungsschreibens mündlich eröffnet, „daß sein Aufrücken in eine andere Stellung, als die eines Hilfsarbeiters ausgeschlossen sei". Tatsächlich hat er es auch bis zum Abschluß seiner Laufbahn über die Stellung eines „etatsmäßigen" Hilfsarbeiters nicht hinausgebracht; dieser Gipfel ward im Januar 1889 erreicht!

Daß inzwischen der „Hilfsarbeiter" im Dezernat der „Interzessionen" bei der Welt außerhalb des Amtes in der Wilhelmstraße eine Geltung und ein Ansehen erworben, mit dem selbst die höchsten Vorgesetzten zu wetteifern kaum imstande waren, ist allerdings auch schon in jenen Jahren in den Akten des Auswärtigen Amtes zu spüren und zu lesen.

Denn wenn auch der Antrag auf Verleihung des Titels Legationsrat im November 1887 nur mit der zehnjährigen „fleißigen und gewissenhaften Tätigkeit" und den dem Amt geleisteten „zufriedenstellenden" Diensten begründet ward, so stützte sich die offizielle Begründung der Verleihung des Hohenzollernschen Hausordens, ein Jahr darauf, „auf die huldreiche Anerkennung der Verdienste, welche Sie sich sowohl in Ihrer pflichtgetreuen amtlichen Tätigkeit als auch durch Ihre hervorragenden Leistungen auf dramatischem Gebiete erworben haben". Und ebenso galt wohl die Verleihung des Roten Adlerordens dritter Klasse mit der Schleife und der Krone am 22. März 1897 weniger dem

nun 52jährigen Legationsrat im Auswärtigen Amt, als dem Verfasser des „Willehalm". Während ein aus Homburg an das Amt gesandtes Telegramm des „stellvertretenden Staatssekretärs im Auswärtigen Amt" von Bülow, mit der Bitte, die von Seiner Majestät genehmigte Verleihung des Titels Geheimer Legationsrat dem Herrn von Wildenbruch „mit meinem Glückwunsch" mitzuteilen — eine der ersten amtlichen Bekundungen des neuen Staatssekretärs — eine ausgesprochene persönliche Huldigung für den Dichter darstellte, den unter den Beamten seines Ressorts zu wissen dem Chef eine Ehre und eine Freude war, und dem es daher Bedürfnis war, dies auch äußerlich ihm in offizieller Form auszudrücken.

In diesem Sinne ward denn auch in dem am 31. August 1900 über das Entlassungsgesuch vom Auswärtigen Amt an den Kaiser erstatteten Bericht auf die Bedeutung der Persönlichkeit außerhalb des Rahmens der von ihm amtlich geleisteten Dienste der gebührende Nachdruck gelegt, obgleich — dem Anlaß entsprechend — die letzteren hier vorangestellt wurden: „Neben seiner hervorragenden Tätigkeit auf literarischem Gebiet ist er seinen dienstlichen Obliegenheiten mit Eifer und Treue und mit bestem Erfolge nachgegangen" — und „um die Kräfte dieses gewissenhaften Beamten und bedeutenden Mannes für eine etwaige spätere Verwendung im kaiserlichen Dienste zu erhalten", seine Stellung zur Disposition befürwortet.

Eine eigentümliche Fügung war es dabei, daß so der Sohn des Mannes, der vor 23 Jahren als damaliger Staatssekretär des Äußeren auf Simsons Empfehlung hin die Einstellung des preußischen Gerichtsassessors von Wildenbruch, der „auch dichtete", als Hilfsarbeiter verfügt hatte, das Schlußwort unter die Beamtenlaufbahn des Dichters setzen sollte, und zwar in einer Form, die nicht nur eine posthume Rechtfertigung des einst vom Vater dem Namenlosen, aber ehrgeiziger dichterischer Pläne hinreichend Verdächtigen geschenkten Vertrauens bedeutete, sondern zugleich ein schönes Zeugnis inneren Verständnisses für die weit über die amtliche Betätigung hinausreichende Bedeutung des Scheidenden darstellte, wie es im allgemeinen ja in der preußisch-deutschen Beamtenhierarchie bei derartigen Anlässen nicht gerade häufig zu begegnen pflegt, jedenfalls nicht als Regel gelten kann.

Die am 1. September vom Kaiser unter gleichzeitiger Verleihung des Kronenordens zweiter Klasse vollzogene Abschiedsurkunde begleitete ein vom 11. September aus Norderney datiertes Schreiben Bülows, in dem dieser persönlich sein Bedauern aussprach, daß „Sie dem Auswärtigen Amt eine Persönlichkeit entziehen wollen, deren Zugehörigkeit diesem zur Zierde gereichte". Wenn er trotzdem sich für verpflichtet gehalten, das Gesuch allerhöchsten Ortes zu befürworten, so sei das geschehen, „damit Ihre Gesundheit soweit als möglich einer Tätigkeit erhalten bleibe, welche gleichfalls bedeutungsvoller und erprobter Kräfte bedarf, und bei welcher Sie so hohe Ziele verfolgen und erreicht haben". „Um mit Ihnen," heißt es dann weiter, „hochverehrter Herr von Wildenbruch, nicht nur in Beziehungen zu bleiben, die auf der Wertschätzung Ihrer Werke und Ihres edlen, reinen, charaktervollen Wesens, Wirkens und Strebens beruhen, sondern auch ein dienstliches Verhältnis zwischen uns aufrechtzuerhalten, habe ich Se. Majestät ... gebeten, Ew. Hochwohlgeboren vorläufig nur in den einstweiligen Ruhestand zu versetzen ... Zum Schluß kann ich mir nicht versagen, Ihnen meinen aufrichtigen Dank auszusprechen für die eifrige, treue und erfolgreiche Tätigkeit, die Sie als Beamter so viele Jahre hindurch unermüdlich an den Tag gelegt haben. Auf Ihrem ferneren, ehrenvollen Lebenswege begleiten Sie meine wärmsten und herzlichsten Wünsche."

In südlicher Sonne — Madonna di Campiglio im September, Meran im Oktober — hatte Wildenbruch die ersten Monate seiner neuen Freiheit von amtlichen Pflichten genossen. Trotzdem zeigte auch jetzt die Magnetnadel, wie all die langen Jahre vorher, mit einfallendem Winter nach Norden.

„Heute noch", heißt es in einer an Adelheid von Schorn in Weimar am 29. Oktober gerichteten Karte, „letzter Moment — Meran, morgen München — übermorgen Berlin. Das ist unser Schicksalsweg für die nächste Zeit. Was dann erfolgt, bestimmen die Mächte. Mir ahnt indessen, daß in diesem Winter auch Weimar für uns hineinspricht."

Diese Ahnung, die Weimar in den Kreis seiner nächsten Zukunftspläne hineinzog, gründete sich auf allerlei Eindrücke, Gedanken und Erwägungen, die im Laufe des vergangenen Sommers empfangen und

gesponnen waren, und sich mehr und mehr zu dem Wunsch verdichteten, in Weimar oder dessen nächster Nähe sich für die Sommermonate eine Zufluchtsstätte für stille Arbeit im Kreise alter und neuer, im weimarischen Boden wurzelnder Freunde zu schaffen und dadurch sich das schon immer schmerzlich ersehnte Gegengewicht gegen die Unruhe und die zersetzende und aufreibende Luft, in der „man nur Arbeit und Pflicht tut", zu erringen.

Thüringer Land, waldschattend Gebiet,
Atmende Brust der deutschen Erde
Wie so manchem belad'nen Gemüt
Schufest du Heilung seiner Beschwerde,

hatte er schon 1889 zur Jenaer Schillerfeier gesungen, dabei allerdings mehr an andere, als an sich selbst denkend.

Aber gerade in dem Jahrzehnt, das folgte, war ihm persönlich Weimar durch vielfältiges Erleben heimatlich ans Herz gewachsen. Und wie er in jenem Sommer 1900 als Gast bei der Tagung der Goethe-Gesellschaft in den alten, lieben Gassen und Gäßchen behaglich feiertäglich umherschlendernd und auf den Parkwegen den alten, in jungen Tagen schon empfundenen, bei jeder Wiederkehr verstärkten Zauber der durch die heiligsten Erinnerungen geweihten Stätte Deutschlands erfahren, da hatte dies Heimatsgefühl unmerklich immer fester Wurzeln in seinem Herzen zu schlagen begonnen.

An der Schwelle eines neuen Lebens winkte die alte, liebe, bescheiden-stolze Enge der durch den fürstlichen Sinn seiner Herrscher, die von jeher das Große in das Leben zu legen und es nicht darin zu suchen verstanden, über sich selbst erhobenen kleinen thüringischen Residenz wie ein Friedenshafen, oder wie eine Art Jungbrunnen, als könnte sich vielleicht jetzt an ihm selbst erfüllen:

Aber von allen, die du beschenkt,
Einem hast du dein Reichstes gegeben,
Hast in die Brust ihm Balsam gesenkt,
Neue Hoffnung zu neuem Leben.

Lebte doch noch gewissermaßen als Bürge und ehrwürdigster Pfleger der großen Überlieferungen sein fürstlicher Freund Karl Alexander, noch

immer treu und rein die Flamme nährend, die der Ahnherr entzündet. Eine Persönlichkeit, allein durch ihr Dasein alles Kleine und Kleinliche abwehrend, und neben ihm, ganz anderen Schlages, aber in ihrer rein menschlichen Ursprünglichkeit eine erwünschte Ergänzung zu dem priesterlichen, weihevollen Herrscher bildend, die liebe Frau Pauline, die früh verwitwete Erbgroßherzogin, mit der sich gerade in diesem Sommer Fäden herzlich-freundschaftlicher Beziehungen im ungezwungensten Verkehr zu knüpfen begonnen hatten. Während eine pietätvolle und geistvolle Hüterin künstlerischer Überlieferungen anderer Art in der durch fast zehnjährige, von beiden Seiten eifrig gepflegte Freundschaft mit dem Wildenbruchschen Paar verbundenen Adelheid von Schorn und ihrem Kreise von Künstlern und Kunstgenossen zwanglosen, geistig gehaltvollen Verkehr von Haus zu Haus und von Stunde zu Stunde gleicherweise zu verheißen schien. Das Theater unter Vignaus Leitung, nach bedeutungsvollen Proben der letzten Zeit gleichfalls vielversprechend als Nähr- und Pflegboden einer unter diesen Einflüssen, in dieser Luft sich regenden, zur Gestaltung drängenden, schöpferischen Tätigkeit.

Daß unter und zwischen diesen zu reinen Lüften wenigstens emporstrebenden Gestalten und Verhältnissen auch allerlei weniger erfreuliches Schlinggewächs und Schmarotzerwerk des Menschlich-Allzumenschlichen sich breitzumachen strebte, und auch ein gut Teil Boden für sich allein in Anspruch nahm, darüber war man sich ja nach vielen allgemeinen und manchen besonderen weimarischen Erfahrungen klar und ebenso klar darüber, daß daraus unter Umständen auch wieder neue Brutstätten von Verstimmungen und Enttäuschungen erwachsen könnten. Aber solange die großen, geistigen Gewalten, die in Weimar seit mehr als hundert Jahren die Herrscher gewesen, noch in den Herzen der Berufensten lebendig waren, schien dieses Wurzelgestrüpp für den Kern der treibenden Kräfte keine dauernde, ernstliche Gefahr zu bedeuten.

Und so war schon in jenen Frühsommertagen, ehe noch überhaupt die Frage, ob den Abschied nehmen oder nicht, entschieden, mit allerlei Zukunftssommerplänen in Weimar ziemlich ernstlich geliebäugelt worden, wenn auch einstweilen von den in Aussicht genommenen Wohnungen keine sich für die besonderen Zwecke und Wünsche Wildenbruchs zu eignen schien.

Erst im Februar des kommenden Jahres brachte der Geburtstagsbrief Adelheids von Schorn durch einen Vorschlag das Rad wirklich ins Rollen.

„Der Gedanke, das Haus der Frau Bürgelin zu mieten," schreibt Wildenbruch am 23. Februar 1901, „kommt uns wie eine Leuchtkugel ins Haus geschlagen. Vorläufig kann ich noch nichts Bestimmtes dazu sagen, aber ich habe ein Gefühl, als hätten Sie uns damit wirklich ein Geburtstagsgeschenk gemacht."

Freilich hatte gerade in der ersten Woche des neuen Jahres Weimar selbst ein neues Gesicht bekommen: Großherzog Karl Alexander war heimgegangen, und ein junges Geschlecht rüstete sich, die große Erbschaft anzutreten.

Am 13. Januar hatte Wildenbruch in der Nationalzeitung dem Fürsten, dem zeit seines Lebens das Goethewort: „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen," der Leitstern gewesen, aus tiefstem, auf Erfahrung und genauer Kenntnis gegründeten Verständnis einen Nachruf gewidmet, der weiteren Kreisen eigentlich erst die Augen öffnete über das, was Deutschland an diesem reinen und großen Menschen auf dem Fürstenthron besessen, und jetzt verloren hatte: „ein wahrer, echter, von der Natur berufener Herrscher ... nie auffällig hervortretend nach außen, aber innerlich unablässig, nie flackernder Moment, aber immerfort lautlos treibende Energie, immer erfüllt von der Gewalt, die man, solange man jung ist, unterschätzt, weil sie unscheinbar ist, und die, je älter man wird, man als die unwiderstehliche Lebenskraft des Menschen erkennen lernt, von zielbewußter Treue ... Innerlich immer bei der Sache, in jedem Augenblick seines langen Lebens das Ganze vor Augen, nämlich die Tradition des Hauses Sachsen-Weimar. Diese in ihrer vollen Bedeutung von ihm erfaßt, war der Mittelpunkt, das Heiligtum seines Denkens, Fühlens und Lebens geworden. Ja — es gibt keinen anderen Ausdruck, das Heiligtum. Er war wie ein Mensch, der einen heiligen Gral in den Händen trägt ... immer nur einen Gedanken in der Seele, daß das heilige Gefäß unbeschädigt bleibe und unbefleckt ..."

Und er hatte mit einer Frage an die Zukunft und an das kommende Geschlecht geschlossen: „Eine große Last legt sich auf junge Schultern;

wird sie getragen werden? ... Alle Seelen, die für Deutschlands Entwicklung zittern, bangen und hoffen, blicken auf die junge Blüte, die sich in Weimar erschließt. Werden ihre Hoffnungen sich erfüllen? Ich hoffe, ich glaube, ich bin der Gewißheit — ja! Der Geist der Vorfahren ist auch über dieser Blüte und auch sie ist Blut vom edlen Blut der Ernestiner."

In demselben vertrauensvollen, gläubig in die Zukunft blickenden Geist heißt es auch in dem erwähnten Brief nach Weimar im Februar: „Seit meinem Aufsatz über Karl Alexander empfinde ich mich in einem ganz neuen Verhältnis zu Weimar. Ich glaube an eine Zukunft Weimars, ich glaube, daß ich Weimar etwas sein könnte, und der Instinkt sagt mir, daß hierzu auch die persönliche Nähe und Verbindung wenigstens für eine Zeit im Jahre gehört."

Es ist, als ob da so etwas von altgermanischer Vasallentreue und Lehnspflicht wieder lebendig würde in dem ritterlichen Poeten, der die dem alten Herrn aus freier Neigung gelobte Treue auf den Enkel und Erben überträgt und, der Ermüdung vom langen Wegritt durchs Leben nicht achtend, sich mit seiner Wehr und Waffen zu neuer Fahrt und neuem Kampf in gutem Dienst rüstet.

Denn eine Sinekure, ein Ausruhen lag auch jetzt bei all diesen Sommerplänen in weiter, weiter Ferne, so sehr die Aussicht auf stilles Leben im eignen Heim und stille Wanderungen auf alten, lieben Pfaden die von dem scharfen Staub des jagenden Berliner Lebens erregten und ermüdeten Seelen lockte und umschmeichelte.

„Heutigentages Dramatiker in Deutschland sein, heißt in der Hölle leben! Und der Wahnsinn läßt einen trotzdem nicht los", klingt es aus einem am 18. März nach Weimar gerichteten Briefe, in dem das Bekenntnis folgt: „Gerade indem ich dieses schreibe, lege ich die letzte Hand an ein neues Stück, an dem ich beinahe zwei Jahre gearbeitet habe, mit Aufbietung aller Kräfte ... An Vignau habe ich geschrieben, daß wir zu Ostern zur Aufführung des ‚Generalfeldoberst' nach Weimar kommen werden. Weiser ist, wie mir Vignau mitteilt, für seine Rolle enthusiasmiert. Das macht mir Freude und Mut. Vignau selbst geht mit solchem Eifer an die Sache, daß er dadurch mein Herz von neuem an sich geknüpft hat. Acht Tage vor der Aufführung lasse ich durch

Böhlaus Nachfolger eine kleine Abhandlung erscheinen, in der ich, um das Publikum etwas mit dem schweren, düsteren Stück vertraut zu machen, mich über dessen historische Grundlage, Inhalt und äußere Schicksale ausgesprochen habe. Wenn das Rezensententum dann wieder über mich herfällt, können die Menschen wenigstens sehen, ob ich wirklich der Dumm- und Hohlkopf bin, der jetzt aus mir gemacht wird. In das ‚Haus Bürgelin' nehme ich mir seinerzeit einen Haufen gelber Bogen mit, und schreibe darauf nicht ein Drama, sondern eine schöne, neue Erzählung. Unter Blumen und Sonne zu schaffen — welch ein Gedanke! Wenn ich mein Dichten nicht hätte, wäre ich schon längst — wer sagt es? — wo. Und wenn ich in meinem Dichten nicht die zwei Seelen hätte — die dramatische und die erzählende — wäre ich auch schon längst zum Teufel. In den dunklen Stunden, die so manchmal tiefe Nacht in mir verbreiten, sage ich mir immer wieder, daß das große Geheimnis, Gott, es doch gut mit mir meint."

So friedlich und kampflustig zugleich, so hoffensfreudig sah es in den Seelen der beiden Weimarpilger aus, die, nachdem sie zu Ostern die Wiederauferstehung des „Generalfeldoberst" als gutes Omen in freudig bewegter Seele mit erlebt und bei dieser Gelegenheit die letzten Abmachungen wegen der für den Sommer gemieteten „Villa Alisa" am Horn getroffen hatten, nun in dem „öden, scharfen" Berlin die Tage ungeduldig zählten, die sie noch von der ersehnten, reinen Luft am Horn und seiner Seele trennten. Am Himmelfahrtstage den 17. Mai meldet endlich eine kamelgezierte Ansichtskarte aus dem Zoologischen Garten der Weimarer Freundin: „Auf diesen Kamelen kommen Donnerstag den 23. nach Weimar in Ihre Arme geritten Wildenbruchs."

Von dem Haus, das ihnen nun für die nächsten Sommermonate Heimat und Segen war, wie von dem Leben, das sich in und um seine Mauern singend und klingend entfaltete, schreibt Maria von Wildenbruch in ihren Aufzeichnungen: „Ein altes, feines Haus, dessen Besitzerin, eine geborene Schottin, es mit größter Liebe und Kunstsinn ausgestattet und ein langes Leben darin gelebt hatte. Es paßte in seiner Art ganz zu unserer Art mit Bildern, schönen Gipsabgüssen, behaglichen, alten Möbeln, viel Büchern und einem wundervollen Garten, der hinter dem Hause den Berg hinaufging. Der Vater der Besitzerin

war ein berühmter Botaniker, die Tochter hatte von ihm gelernt, wie man Pflanzen behandeln müsse, zu welcher Zeit im Jahr jede ihre Blütezeit habe, und danach war der ganze Garten eingerichtet worden, für jeden Monat die rechten Blüher gepflanzt, so daß den ganzen Sommer der Garten eine Blütenpracht war, sobald die eine Pflanze abgeblüht hatte, und sie waren in Massen gepflanzt, erblühte eine neue und bedeckte alles mit ihrem Leuchten. Als wir im Frühling mieteten, war alles goldgelb, als wir im Juni einzogen, leuchtete der ganze Garten in blauen Schwertlilien und purpurnem Mohn. Und so ging es den ganzen Sommer weiter, besonders herrlich war dann die Clematispracht im September. Und die Vögel! Sie flogen uns in den Zimmern um die Köpfe, eine Amsel hatte ihr Nest in unserem Schlafzimmer ... In diesem Paradiese, in dieser entzückenden Stille lebte Ernst auf, lernte, was er gar nicht gekannt hatte, Freude am Erdgeruch, am Pflanzen und an all dem kleinen Getier. Und da kamen an schönen Nachmittagen ganz Weimar zu uns oben auf den Platz unter den Platanen auf dem Berge und von Berlin alle Freunde; wer ist nicht alles bei uns gewesen! Und die Erbgroßherzogin Pauline fuhr vor, schickte Hofdame und Kammerherrn nach Hause und kam an Ernsts Arm allein herauf zu mir unter die Platanen, schüttete Wildenbruch ihr Herz aus, teilte ihm ihre Weimarer Sorgen mit ... Abends im Mondenschein sangen oft Vignaus Quartett draußen am Horn ... die alten deutschen Lieder, die Wildenbruch so liebte, und Mendelssohn, Schubert und Schumann ... Das war Villa Alisa gesegneten Angedenkens. Bis Ende September hatten wir gemietet und gingen unsäglich schweren Herzens heim nach Berlin."

„Unter Blumen und Sonne schaffen — welch ein Gedanke!" hatte er in Vorahnung dieses seelenbefreienden sommerlichen Gartenidylls im März 1901 an Adelheid von Schorn geschrieben; als sie mit den fallenden Blättern von ihr Abschied nahmen, stand auch die „schöne, neue Erzählung" auf den gelben Blättern, die er in jenen Frühlingstagen als Frucht des Sommers verheißen hatte.

Die „zweite Seele" war aber nicht nur in diesem Sommer wach und lebendig gewesen; gemäß dem inneren Gesetz seiner Natur hatte in einer vorbereitenden Ruhepause unter der Arbeit an dem großen

Drama, das er in diesen Jahren sinnend und gestaltend mit sich umhertrug und langsam zur letzten Form reifen ließ, schon seit den ersten Monaten des Jahres eine neue novellistische Traubenbildung einzusetzen begonnen, die in kurzer Folge drei Beeren zeitigte: die im Frühling 1901 beendete Erzählung „Unter der Geißel", die „von Ende Juni bis zum 10. September" geschriebene Erzählung „Vice-Mama", an die sich im Frühling 1902 „Das Wunder" anreihen sollte.

Als diese drei auch in verhältnismäßig kurzer Zeitfolge an die Öffentlichkeit traten, stellten sie mehr noch als je zuvor die Kenner und die Freunde des Dichters vor eine ziemlich schwierige Aufgabe, die verschiedenen Züge der schöpferischen Persönlichkeit, die sie widerspiegelten, unter einen Generalnenner zu bringen. Auch die allernächst Stehenden hatten einige Mühe, in allen den Ton oder die Tonfolge herauszuhören, die für sie das Fugenthema Wildenbruch bedeutete. Das galt vor allem für „Unter der Geißel", während die „Vice-Mama", wenigstens auf den ersten Blick, sich in der Wahl des Motivs wie in der Durchführung anzureihen schien den aus Kindererinnerung, aus der Widerspiegelung seelischer Leiden des Kindes erwachsenen Erzählungen, deren letzte der „Neid" gewesen war; und das gleiche konnte, bis zu einem gewissen Grade, auch von dem „Wunder" gelten, obgleich es nicht, wie jene früheren, aus dem Brunnen persönlicher Lebenserfahrung geschöpft schien.

Und doch gab den eigentlichen Schlüssel für das tiefere Verständnis auch dieser beiden gerade die ein fremdes, neues Gesicht zeigende Erzählung von den Schicksalen der armen Johanna Margarete in „Unter der Geißel". Denn dieses Gesicht schien nur deshalb fremd, weil es bisher im Untergrund seines Seelenlebens ein verborgenes Leben geführt und verhältnismäßig selten in seinen Dichtungen aufgetaucht, seine Züge entschleiert hatte.

Daß dies gerade jetzt geschah und daß diese Geheimnisse nun, sobald er den Mund auftat, mit ihm und aus ihm zu reden begannen, das konnte man vielleicht als eine Alterserscheinung bezeichnen, aber nicht in dem Sinne versiegender, aussetzender Kraft, sondern in dem Sinn einer letzten Seelenoffenbarung, die sich nur vollziehen und in die Erscheinung treten kann in dem Augenblick, wo vor dem

inneren Auge der mit Erfahrung des Lebens wie ein Gefäß mit edlem Wein gefüllten Seele die Schleier zerreißen, die über den Dingen liegen, wo menschheitsgeschichtliche Zusammenhänge und Gesetze, wie die das Einzelwesen führenden und oft verwirrenden Daseinsbedingungen, plötzlich sich als von Uranbeginn und in alle Ewigkeit miteinander verknüpfte Schicksalsfäden darstellen, Wurzelgeflecht ein und desselben Lebensbaumes, der im ewigen Kreislauf der Jahreszeiten Tod und Leben in einem ist, und in dieser Einheit den Menschen und die Menschheit von dem letzten und furchtbarsten Rätsel, dem Tod, befreit.

Schon 1896 hatte der 51jährige in ein Exemplar von „Claudias Garten" die Weisheit Jakob Böhmes, „des wunderbaren deutschen Menschen", geschrieben:

„Wem Zeit ist Ewigkeit,
Der ist gefeit vor allem Leid."

Dem Geist, der in diesem Gedanken lebte, in diese Gedanken sich hineinlebte, dem Auge, das den gemeinsamen Wurzeln des großen Geheimnisses der Allheit und des einzelnen fragend und suchend nachging, mußten sich mehr und mehr, wie die Welt- und Menschheitsbegebenheiten, auch die einzelnen Bausteine dazu, das Einzelschicksal der unter dem Gesetz des großen Geheimnisses Stehenden, in einem neuen Licht zeigen und mußten ihn gerade über das in ihnen, was man nicht sieht, und was man nicht weiß, wissend und sehend werden lassen.

Ein Seher aber ist nicht mehr sein eigener Meister, er muß, mag er wollen oder nicht, zeugen von den Gesichten, die ihm der Gott in seinem Innern offenbart hat. Wenn die Stimme „wie ein scharf zweischneidig Schwert" aus dem Munde geht und spricht: „Fürchte dich nicht! Ich bin der Erste und der Letzte und der Lebendige ... Schreib, was du gesehen hast und was da ist und was geschehen soll danach", dann heißt es nur, schweigend gehorsam sein.

Wie weit er sich über diese Art des Schaffens, die auf allen Gebieten seiner dichterischen Betätigung im letzten Jahrzehnt seines Lebens, als Stoffwahl und Stoffbehandlung, Problemstellung und Anlage und Unterbau der Charaktere bestimmendes Gesetz sich mehr und mehr er-

weisen sollte, im Sinne eines ihm dadurch neu gesteckten Zieles klar gewesen ist, möge dahingestellt bleiben. Wahrscheinlich handelt es sich hierbei mehr um einen aus den angedeuteten Erfahrungserlebnissen sich von selbst ergebenden, wie ein Naturgesetz wirkenden Entwicklungsprozeß, der die gestaltende Phantasie bestimmte Bahnen einzuschlagen zwang.

Darauf lassen, von anderem abgesehen, auch jene merkwürdigen Äußerungen über die Art seines Schaffens schließen, die gerade an das Problem von „Unter der Geißel" anknüpfen. Auf die Frage des ihm befreundeten Psychiaters Otto Binswanger, aus welchen Quellen er für seine Darstellung der Wahnvorstellungen der Johanna Margarete in jener Novelle geschöpft habe, ob er einen solchen Krankheitsfall persönlich zu beobachten in der Lage gewesen sei, oder ob ihm „Schilderungen dämonischen Besessenseins der älteren, vornehmlich der französischen Literatur", bekannt gewesen seien, antwortete er nämlich, weder das eine noch das andere komme in Betracht: „Es steigt aus meinem Innersten meist unvermittelt, mit der Kraft einer visionären Erscheinung, eine plastisch greifbare Gestalt, mit bestimmter Haltung, Mienenspiel, Gebärde auf oder irgendeine lebhaft bewegte Szene mit handelnden und sprechenden Menschen. Oft sind diese Phantasiespiele, die mich mitten in geräuschvoller Unterhaltung, aber auch auf einsamen Spaziergängen überraschen können, deutlich als Bruchstücke alter, längst vergessener Erinnerungen mir selbst erkennbar, die nur eine eigentümliche, mir selbst fremdartige Umgestaltung erfahren haben. In anderen Fällen ist mir die Quelle dieses Schauens und Erlebens selbst ganz fremd." Mit nichten wollte er den Einwurf gelten lassen, daß auch die schöpferische Gestaltungskraft des Dichters an konkrete Erlebnisse oder erlernten Wissensstoff gebunden sein müsse: „Der Dichter schafft neu," erwiderte er, „ihm gänzlich fremde Geschöpfe, die ihn quälen und beunruhigen, die aus kleinen Anfängen, aus einer unbestimmten Gefühlsregung, aus einem zwangsartigen Triebe entstehen und nur allmählich wachsen und ausreifen, bis sie in Klarheit und Lebendigkeit vor seinem geistigen Auge stehen. Es ist förmlich ein innerer Sturm, ein Kampf und Zwang, der mich mit der Konzeption eines neuen dichterischen Gebildes ergreift, und mich im Wachen und Träumen nicht zu innerer Ruhe kommen läßt."

Und in Anwendung auf den besonderen Fall, der Anlaß zu diesen allgemeinen grundsätzlichen Feststellungen gegeben, die Novelle „Unter der Geißel", fügt er hinzu: „Wie die Johanna Margarete in mir entstanden ist, woher ich zu der Erkenntnis dieser Zusammenhänge zwischen Erotik, somnambulen Zuständen und religiöser Ekstase gekommen bin, kann ich Ihnen nicht erklären."

Die Erklärung ist eben, wie bereits angedeutet wurde, gegeben durch auf dem tiefsten Grunde seiner Seele ruhende Keime eigener Entwicklungsmöglichkeiten, die aber bei ihm sich nicht in Wirklichkeit umsetzten, sondern nur in der Phantasie und in der künstlerischen Gestaltung des Phantasiebildes Leben wurden und den Kreis ihres Daseins durchliefen.

Übrigens ist gerade diese Novelle für die von ihm erwähnte Vermischung von Bruchstücken aus Erinnerungstatsachen mit rein aus der Phantasie geborenen Elementen typisch.

Zwei Jugenderlebnisse haben Bausteine abgegeben: Gestalten und Eindrücke aus dem Sommerfeldzug 1866 und von dem Tage von Königgrätz, diese allerdings in ihren Linien und Beziehungen nicht im einzelnen nachziehbar und belegbar. Um so greifbarer sind die Erinnerungsbilder aus der Frankfurter Referendarzeit. Die Kirche und das Pfarrhaus mit dem Pfarrgarten kann jeder, der in der alten Oderstadt Bescheid weiß, noch heute, genau so wie sie beschrieben sind, finden, nur die Bewohner, mit denen den jungen Referendar besonders innige Beziehungen verbanden, sind andere, wenn gleich im Doppelnamen der Heldin auch da Persönliches anklingt. Wer Kurt von Rüttenau scharf in die Augen sieht, wird ebenfalls bekannte Züge entdecken; eine Reihe von Verwandten tauchen auf, die in derselben Umgebung als Außenseiter ihre Bahnen zogen und ihr Schicksal erfüllt haben, von Gartenhofen an bis zu Schottenbauer, eine Reihe, an deren Ende die Gestalt des Dichters selbst steht. Gewiß sind die Züge des jungen Rüttenau, gegen seine Vorgänger und sein Urbild gehalten, vergröbert, verzerrt, entgeistigt möchte man sagen, aber doch deutlich in ihrer Familienzugehörigkeit erkennbar. Vor allem sind die Identitätszüge mit den Empfindungsgängen des jungen Referendars der siebziger Jahre fast ganz verwischt. Das Schicksal, das sich vor

Villa Aliſa

(Sommer 1901)

unseren Augen erfüllt und das allein unsre seelische Teilnahme in Anspruch nimmt und nehmen soll, ist das Schicksal des Mädchens Johanna Margarete Wanderloh. Der Mann, der ihr scheinbar zum Schicksal wird, ist nur um ihretwillen da, interessiert nur um ihretwillen.

Die Abwandlung des psychischen Problems der Frau aber, das in der Heldin der Novelle gestaltet ist, weist zwar in Einzelheiten verwandte Züge mit dem Frauenproblem in den Novellen der achtziger Jahre auf, unterscheidet sich jedoch von diesen in dem Hauptpunkt, daß hier infolge der erblichen Belastung von vornherein die Willensfreiheit und damit die Verantwortung ausgeschaltet ist. Diese letztere ist dagegen mit einer in dieser Schärfe und Einseitigkeit bei Wildenbruch neuen Einstellung auf die Schultern des Vaters gelegt, der das eigentliche Schicksal der in der Novelle handelnden und leidenden Person ist, und infolge der Reaktion der anderen zugleich sich selber sein Schicksal bereitet. Die skizzenhafte Vorstudie zu dieser Gestalt und ihrem Problem ist unverkennbar der Vater in der ersten Novelle der „Kindertränen": „Der Letzte".

Auf den ersten Blick scheint ja die Gedankenwelt der „Kindertränen" weit abzuliegen von jenen Regionen, aus denen die unglückselige Johanna Margarete Wanderloh emporgestiegen. Und doch grenzt nicht nur beider Ankergrund hart aneinander, sondern es sind auch ihre Keimfäden, wie die Drähte eines Kabels, miteinander verspleißt. Das zeigt auch die Tatsache, daß die „Vice-Mama" dem „Unter der Geißel" auf dem Fuße folgte, und daß sich an diese im darauffolgenden Frühjahr „Das Wunder" anreihen mußte. Beide stofflich in den Kreis der Erzählungen vom Kinde durchaus gehörig und dabei doch beide in der Art der Einstellung des Problems sich von den früheren — „Kindertränen", „Das Orakel", „Das edle Blut" — nicht unwesentlich unterscheidend. Denn während in jenen die Erwachsenen nur Folie für die kleinen Helden sind, daher durchweg im Hintergrund gehalten werden, und auch in den entscheidenden Augenblicken, wo sie in die Handlung eingreifen, immer nur mit den Augen anderer gesehen sind — letzteres gilt auch von dem sonst in gewissem Sinne eine Übergangsstufe darstellenden „Neid" — tritt in diesen beiden neben das Problem des Einsamkeitsleidens des Kindes als von vornherein gleichberechtigter und

mehr und mehr das ursprüngliche Motiv überwachsender Faktor der Kampf und das Seelenleben der einsamen Frau in den Vordergrund, hier der schönen Käthe von Pehle und dort der Mathilde Baumann.

Die erste Novelle — „Vice-Mama" — zweifellos dem Urtypus noch näher, sofern hier wie dort, den Ausgangspunkt das Erinnerungsbild aus der Kadettenzeit bildet, die Szene in der Militärschwimmanstalt in Potsdam „in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts". Aus ihm wachsen die beiden Knabengestalten in der Umwelt des Kadettenhauses, und zu ihnen tritt zunächst, ganz wie in den früheren Erzählungen, nur von außen gesehen, die Mutter des einen, als etwas Fremdes, Unverständliches, Feindliches, das Kinderhoffnungen zerstört und zertritt, bis in dem Augenblick, da der Leser die Tür des verschlossenen Zimmers in der Hoditzstraße öffnet und die leidenschaftlich erregte Mutter des „Hamsters" an dem schmalen Schreibtisch belauscht, eine neue Perspektive sich auftut und aus den vergilbten Briefen das Schicksal der schönen Käthe von Pehle als ein zweites selbständiges tragisches Motiv in die Kinderszenen hineinwächst.

In der Heldin der zweiten Erzählung („Das Wunder") aber, der jungen Mutter, der heißblütigen Mathilde Baumann leben zwar offenbar auch noch Erinnerungsbilder aus der Burger Zeit einmal wieder auf und die „Waidfrau" geht noch einmal mit dunklen, heißen Augen an seinem Blick vorüber und erzählt von stillgetragenen Kämpfen und Leiden der jungen, einsamen Arbeiterfrau, ist aber doch in der Anlage und in der Gestaltung des Motivs mehr eine Zusammenfassung von im Laufe der Jahre aus den Augen von unzähligen an ihm vorübergleitenden Gestalten geschöpften Beobachtungen. Daß diese überhaupt in einer künstlerischen Form Gestalt gewannen, war denn wohl auch am letzten Ende nicht einem urwüchsigen Lebensdrang zu danken, als dem Umstand, daß das Erdreich durch die vorangehende Erzählung aufgelockert und für die Entwicklung auch weniger wurzelhafter Triebe und Keime bereitet war, so daß ein äußerer Anlaß, der Wunsch des Verlegers, eine neue notwendig gewordene Auflage eines Novellenbandes als eine vermehrte erscheinen zu lassen, genügte, um den Keim zur Blüte zu bringen.

Aus dem tiefsten Grunde seiner Seele aber arbeitete sich in diesem, fast zwei Jahre umfassenden, Zeitraum ein Heerbann von neuen Gedanken und Gebilden in schwerem Ringen zum Licht und zur letzten Gestaltung empor, der schon lange um Erlösung flehend ihm das Herz seltsam bedrängt hatte: Das „Stück im größten Stil", an das er schon im März 1901 nach fast zweijähriger Arbeit glaubte die letzte Hand angelegt zu haben, und das doch fast noch ein drittes Jahr ihm auf der Seele liegen und als werdendes ihn noch auf der im Oktober und November 1901 nach Sizilien unternommenen Fahrt begleiten sollte. Bis am Abend vor Palmarum 1902 vor einem kleinen im Hause des Generalintendanten von Bignau zu Weimar versammelten Kreise auch „König Laurin" den Mund auftat und trotzdem er nicht in ganzer Größe erschien — nur die drei ersten Akte wurden gelesen — den Zuhörern sich mit der Wucht eines ungeheuren Erlebnisses aufs Herz legte. Ungeheuer durch einen gewaltigen Stoff, ungeheuer durch die daraus sich ergebenden Abmessungsformen des dramatischen Aufbaus, ungeheuer aber vor allen Dingen durch die in und hinter den Gestalten und Begebenheiten emporwachsende und in einem neuen Licht sich offenbarende Persönlichkeit des Schaffenden.

Als Wildenbruchs am späten Abend vom Horn durch den im Frühlingsweben rauschenden Park in ihr Hotel schweigend heimwanderten, sprach Frau Maria ein merkwürdiges Wort: ihr sei zumute gewesen, als habe sie das Werk „eines ganz jungen Dichters" gehört.

Eine ähnliche Empfindung klang aus den Äußerungen der anderen, die mit dabei waren und die, nachdem die erste sprachlos machende Erschütterung überwunden, den Drang fühlten, sich selbst und dem Dichter von dem Erlebten und seiner Wirkung auf ihr Inneres Rechenschaft zu geben. Natürlich waren nicht alle berufen und fähig gewesen, das letzte zu fühlen und es dann auch auszusprechen. Aber der Zufall hatte es diesmal gefügt, daß wenigstens zwei unter den Hörern waren, die ein jeder auf seine Art vor vielen zum Urteil berufen waren.

„Mir will scheinen," schrieb der eine einige Tage später, „als hätten Sie noch nie solch einen Wurf getan:

Den Stein er warf zehn Klafter,
Darauf er sprang danach,

denn es ist ein gewaltiges Springen und Schreiten, ein dramatischer Macht- und Gewaltschritt ... Ich entsinne mich keines Dramas — außer so und so viel Shakespeareschen —, in denen das Transzendent-Wunderbare mit dem Irdischen und dem Irdisch-Wunderbaren ... so glaubhaft und überzeugend verschmolzen wäre, keines, worin der Dichter stärker sein Thaumaturgenrecht übte, den Hörer ... zu führen, wohin er will ... Beati quinquagenarii! Glücklich, die in die Fünfziger, die als Fünfziger schreiten! Glücklich die, bei denen der äußere Mensch dann noch mit dem inneren Schritt hält. Sie sind es, die nach Goethes Wort eine zweite, die höhere ‚Pubertät' erreichen."

So der Herausgeber der Werke Herders und Hüter der Schätze des Goethe-Schiller-Archivs, Bernhard Suphan, der wenige Tage vor jener Vorlesung an der Hoftafel im großherzoglichen Schloß zu Weimar zur Verwunderung der proceres aulae das ketzerische Wort zu sprechen gewagt, daß ihm „der lebende Wildenbruch mehr wert sei, als der — dem Leibe nach — nicht mehr lebende Schiller", weil er „der Lebende mich mehr ‚anglüht' (Herderisch zu sprechen), mir unmittelbar mehr Einblick gibt, mich mehr verstehen, sentieren läßt, was es heißt: dichten — als das eingehendste Studium von Schillers Dramen, verbunden etwa mit den hartnäckigsten Versuchen, mich aus der Poetik unseres Freundes Dilthey zu belehren, mir geben kann". „Es ist wohl achtzehn Jahre her," heißt es weiter, „daß ich Sie bei Herman Grimm zum ersten Male etwas von dem Ihrigen habe vorlesen hören; und wieder wie damals begeisterte mich die Begeisterung; ja mehr — denn von jener Begeisterung mußte doch die Jugendlichkeit (Ihre, wie meine) einen physisch psychischen Teil für sich in Anspruch nehmen — und jetzt hätten Sie, und zumal ich das Recht ruhiger zu sein."

Und zu dieser Stimme des Herderherausgebers gesellte sich — auch das eine merkwürdige Fügung — die Stimme von Herders Nachfolger auf der Kanzel und im Kirchenregiment, Willfried Spinners, des Schweizers, der, nachdem er vieler Länder Menschen und Städte in jungen Jahren gesehen, im deutschen, im weimarischen Boden feste

Wurzel gefaßt, und wie kein anderer der dortigen im Wildenbruchschen Hause aus- und eingehender Freunde vom ersten Tage ihrer persönlichen Begegnung an ein unmittelbares Verständnis für die menschliche und die dichterische Individualität des Louis Ferdinand-Enkels an den Tag gelegt hatte, dessen Ausstrahlungen für Wildenbruch in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens eine ungetrübte Quelle tiefer Freude und immer erneuter Anregung werden sollten.

Für die Art, wie diese beiden aufrechten Männer, die aus so verschiedenen Lagern kamen und die, als sie sich begegneten, beide bereits die Höhe des Lebens überschritten, die Phasen durchlaufen hatten, in denen der Mensch in der Regel fähig und geneigt ist, noch neue Freundschaft zu schließen, für die Art, wie diese beiden Männer sich zueinander fanden und miteinander stellten, ist bezeichnend die äußere Form, in der sie ihre Freundschaft am Ende des ersten Jahres ihrer Bekanntschaft besiegelt hatten.

Über die Erzählung „Unter der Geißel" hatte Spinner in den ersten Dezembertagen 1901 an „den hochverehrten Herrn Geheimrat" ein den tiefsten Wurzeln des psychologischen und des künstlerischen Problems verständnisvoll nachgehendes Schreiben gerichtet, und schon am übernächsten Tag die Antwort darauf in einem „Verehrter, Lieber" überschriebenen Briefe in Händen gehabt, den eine Bitte einleitete: „Es ist mir entsetzlich, wenn Sie mich ‚Herr Geheimrat' nennen und mein Gefühl zu Ihnen macht es mir ebenso zur Qual, Sie mit ‚Herr Kirchenrat' anzureden. Darum mein Vorschlag: Sie nennen mich fortan einfach ‚Wildenbruch' (nicht ‚Herr') und erlauben mir, daß ich zu Ihnen einfach ‚Spinner' sage. Sind Sie einverstanden, so sagen Sie mir brieflich oder telegraphisch nichts weiter als ja ‚Wildenbruch', und dann werden Sie wissen, daß Sie mir ein Weihnachtsgeschenk gemacht haben." Und noch am selben Tage hatte es aus Weimar telegraphisch zurückgeklungen: „Ja Wildenbruch! Spinner".

Fortan galt für Wildenbruch das Wort dieses ihm wegen seiner für alles Menschliche und Künstlerische aufgeschlossenen Seele so tief sympathischen Menschen wie das keines anderen. Alle sonst im Austausch auch mit nächsten Freunden sich immer wieder geltend machenden Fehler- und Trübungsquellen des Urteils und damit des Verständnisses schienen

hier von vornherein durch die äußerlich so verschiedene Lebensatmosphäre ausgeschaltet, während das unbedingte Vertrauen sowohl in die lauterste Gesinnung wie in die eindringende, auf Erfahrung und reichen Kenntnissen beruhende Urteilskraft des Schweizers, je mehr sie sich kennen lernten und je öfter diese Eigenschaften auf die Probe gestellt wurden, beide Männer immer fester miteinander verband.

Eine solche Probe war aber vor allem jener „Laurin"-Abend, eine Probe, erschwert dadurch, daß infolge einer unbegreiflichen „Zaghaftigkeit" der Gastgeberin, es möchte den Hörern das ganze Drama zuviel werden, den Aufnahmefreudigen der letzte Teil vorenthalten worden war, so daß also das Urteil schließlich nur über einen Torso abgegeben werden konnte. Und trotzdem hörte der Dichter aus den am Abend eines amtbeschwerten Feiertags im Herzensdrang zu Papier gebrachten Worten des Freundes mit tiefer Freude den Ton heraus, nach dem seine Seele verlangte, das Verständnis, das den „elementaren Ursprung" zu erkennen und „an den Konflikten der Individuen das Aufeinanderprallen von Welt- und Menschheitsmächten zu fühlen" vermochte.

Spinner hatte es in die Worte gefaßt: „Als gestern Ihr ‚Laurin' plastische Gestalt gewann, da konnte ich mir nicht helfen; ich wob unwillkürlich an einem Bande, das Dramaturgie und Philosophie verband ... Deutsche Genialität, die bis auf die Tiefe eines mystischen Dunkels die Pragmatik in menschlichem Geschehen erkennt und über alle wissenschaftliche Vermittlung der Empirie hinaus erfaßt, was die Welt im Innersten zusammenhält; die Titanenkraft und die Titanentragik im Ringen des Weibes, die ihm gesetzten relativen und absoluten Grenzen zu durchbrechen; Reichtum und Gesundheit im Leben der Rassen und Völker in ihrem Gegensatz und in ihrer Berührung, wer kann sie zählen, die interessanten Motive alle ... Ich glaube gestern ganz und voll den künstlerischen Genuß gehabt zu haben ... aber neben dem künstlerischen Genießen konnte ich es nicht lassen, das Gerippe der Prinzipien möglichst sauber herauszuschälen und diese Arbeit ist so reich, so überreich belohnt worden, daß ich ordentlich Lust empfinde einen metaphysischen, psychologischen, besonders völkerpsychologischen Kommentar zu ‚Laurin' zu schreiben ..."

Als am Abend des 11. November 1902 der Vorhang im Königlichen Schauspielhause zu Berlin sich um die Mitternachtsstunde über der Schlußszene des fünften Aktes von „König Laurin“ senkte, ging ein Jubel durch das Haus, wie er selbst in diesen Räumen aus ähnlichem Anlaß nur selten gehört worden.

Für den Dichter aber, dem diese Aufführung auch in der Darstellung die nahezu restlose Erfüllung aller auf die sinnliche Verkörperung und geistige Ausschöpfung seiner Gestalten und Gedanken gesetzten Wünsche brachte, klang aus den vom ersten Akt an einsetzenden und sich bis zum Schluß ebenso leidenschaftlich steigernden Kundgebungen der Freude und Ergriffenheit vor allem ein Ton entgegen, den er, jedenfalls in dieser Stärke, seit Jahren nicht mehr vernommen und von dem er in dunklen Stunden wohl geglaubt haben mochte, daß er nie wieder zu ihm dringen werde, um sein Herz zu erquicken und zu stärken.

An diesem Abend meldete sich zum erstenmal wieder die akademische Jugend zum Wort und bereitete dem Dichter des „König Laurin“ eine Kundgebung der Lebensbejahung im doppelten Sinne, des Glaubens an die eigene aufwärtsstrebende Zukunft und des Glaubens an den lebendigen Geist, der heute durch den Dichter zu ihnen gesprochen. Nicht nur donnerte an jenem Abend von den Studentenplätzen der Beifall mit Hand und Fuß in einer, die überwachenden Schutzmannsgemüter mit Entrüstung erfüllenden Tonstärke, sondern er setzte sich auch in stürmischen Begrüßungen des Dichters beim Verlassen des Theaters auf der Straße fort. Und wenn er noch im Zweifel hätte sein können über die Innerlichkeit dieser jugendlichen Zustimmung, so belehrten ihn in den nächsten Tagen Zuschriften aus Studentenkreisen, daß es sich hier wirklich um eine programmatische Huldigung gehandelt hatte, daß diese Jugend da wirklich „hinter ihm stand“ und auch für die Zukunft hinter ihm stehen wollte.

„Wenn ich zu denken wagen dürfte, daß in Deutschland wieder eine deutsche Jugend aufblüht? Wenn ich zu denken wagen dürfte, daß mein Stück, mein ‚König Laurin‘ dazu beitrüge!“ schreibt er unter dem Eindruck dieser Bekenntnisse zagend hoffend an Spinner.

Vor der Hand aber handelt es sich um das Werk selbst, das, wie

seine bisherigen Schicksale bewiesen, vor allem auf die männlichen Volksgenossen jeden Alters einen so tiefgehenden, überwältigenden Eindruck gemacht hatte, dieses Werk, das nicht nur in der Entwicklungsgeschichte des Dichters, sondern auch in der Geschichte deutschen Geistes eine Rolle zu spielen berufen erscheint, die auch von denjenigen, die zum erstenmal damals davon gepackt wurden, mehr ahnend gewittert, als in ihrem ganzen Umfang wirklich gewürdigt werden konnte.

Seit jungen Tagen, seit ihn zum erstenmal in den Kämpfen der Angelsachsen und Normannen das Rassenproblem, der Kampf zwischen aufsteigenden und verfallenden Völkergemeinschaften als dramatisch-tragisches Motiv zu beschäftigen begonnen, hatte seine Phantasie sich suchend und witternd mit den Kämpfen und Gestalten der Völkerwanderung beschäftigt, und zwar sowohl unter dem Gesichtspunkt der Kämpfe und der Gefahren, in die das ungebrochene Germanentum durch seine Berührung mit der römisch-griechischen Kultur, dem Christentum und dem südlichen Klima verstrickt und in breiten, wertvollen Bestandteilen vernichtet wird, wie unter dem Gesichtspunkt des Aufeinanderplatzens dieser germanischen Völkergruppen und der Tragik eines brudermörderischen Kampfes, aus dem am letzten Ende als Sieger der moralisch und physisch minderwertige, aber materiell und geistig überlegene Dritte, das alte Rom mit seinem Gott, seinem Reichtum und seiner verlogenen Niedertracht hervorgeht.

Den ersten Anstoß in dieser Richtung hatte wohl Dahns „Kampf um Rom“ gegeben, und eine unmittelbare Frucht dieser literarischen Anregung war, abgesehen von dem kleinen 1878 geschriebenen Festspiel „Swanhild“, ein wohl in eben dieser Zeit entstandenes namenloses und über einen ersten noch nicht abgeschlossenen Akt nicht hinausgediehenes Drama gewesen, in dem der junge Longobarde Alboin, als mit seinem Vater, König Audoin, zerfallener Flüchtling, in Rom am Hofe des Gotenkönigs Totila erscheint. Ihm zur Seite im Vordergrund des Totila Tochter Wallahad, daneben, einstweilen mehr im Hintergrunde noch, aber offenbar mit Zukunftsaufgaben aufrückend, die Tochter des Gepidenkönigs, Rosamund, und ihr Bruder Asbad, beide Geiseln am Hofe des Totila. Die Verwicklung in den ausgeführten Szenen einstweilen, wie es scheint, sich aufbauend auf einem

erotischen Motiv — Alboin-Wallahad — und einem politischen — Zusammenschluß des gotischen und longobardischen Elements, verkörpert in Totila und Alboin —. Aber das Ganze doch wohl zweifellos am letzten Ende gerichtet auf die tragische Verwicklung Alboin-Rosamund, auf die die Sagengeschichte mit dem Finger weist; zumal man weiß, daß das alte grausige Motiv der Sage — Alboin zwingt die Gepidin Rosamund aus der aus dem Schädel ihres Vaters, des von Alboin erschlagenen Gepidenkönigs Kunimund, gefertigten Trinkschale zu trinken — auf Wildenbruch einen dämonischen Reiz ausübte. Das Ganze in Einstellung des Problems, Gruppierung der Personen, Szenenführung an „Harold", vor allem an die Gruppe Harold-Wilhelm-Adele erinnernd; aber äußerlicher, unreifer alles als dort, und vor allem in der Verwertung der geschichtlichen Motive noch nirgendwo in die Tiefe gehend; überall nur halbreife Früchte flüchtiger literarischer Anregung bietend. Auch in Sprache und Ausdruck konventionell und farblos.

Wie tief aber das Völkerwanderungsproblem an sich in seiner Seele verankert war, zeigt am schlagendsten die Tatsache, daß er nach zwanzigjähriger Pause zu dem Stoff, den er als Dreißiger angeschürft, als Fünfziger zurückkehrte, dessen er sich allerdings diesmal in einer Weise bemächtigte, die, wenn sonst kein anderes Zeugnis vorläge, allein schon den Beweis liefern würde, welche Vertiefung seine menschliche und dichterische Persönlichkeit in diesem Zeitraum erfahren.

Die menschlichen Konflikte und die Persönlichkeiten, die seine Phantasie in dem Ausgang der siebziger Jahre gereizt und beschäftigt hatten, grenzen zeitlich und örtlich ganz nahe an die Konflikte und den Schauplatz der Gestalten, die sich im König Laurin entfalten und begegnen. Rund zwanzig Jahre liegen zwischen der Niederlage der Goten unter Totila bei Taginae durch den siegreichen Feldherrn Justinians, Narses, und jenen merkwürdigen Vorgängen im Gotenreich, welche sich an die Namen der Königin Amalaswintha, des großen Theoderichs Tochter, ihres Verwandten und Nachfolgers Theodahad und an Belisar, den Vorgänger des Narses im Kommando, knüpfen.

Wenn aber jetzt der Fünfzigjährige in die Vorgeschichte jener Begebenheiten zurückgriff, die die Phantasie des Dreißigjährigen gereizt

und beschäftigt hatten, so waren es wohl dieselben Grundmotive, die ihn, wie damals als er vom „Harold“ kam, darin anzogen, nicht aber mehr die besonderen Konflikte jener gotisch-lombardischen Katastrophe. Andere Gestalten und andere seelische Konflikte der einzelnen und der Völker bedrängten jetzt seine Phantasie und forderten von ihm ihr Recht zu leben.

Die ganze persönliche Erfahrung seines eigenen Lebens in diesen zwanzig Jahren als Dichter und Wortführer seines Volkes, als leidenschaftlicher Teilnehmer an allen Sorgen, Nöten und Gefahren seines Vaterlandes und als scharfäugiger Beobachter und Erforscher der Gesinnungen und der Stimmungen jenseits der Grenzen, die gab diesen Gestalten und diesen Konflikten seltsame neue Gesichter und eine neue Sprache. Es klang da etwas mit, was bisher, wenn er oder andere von diesen Dingen gesprochen, noch nicht geklungen hatte.

„Wer kann sie zählen, die interessanten Motive alle,“ wird mit dem weimarischen Freund unwillkürlich jeder sagen, der eine Analyse der inneren Handlung des „König Laurin“ versucht und auf Schritt und Tritt sich vor eine neue Aufgabe gestellt sieht; zumal wenn er die merkwürdige Entdeckung macht, daß diese innere Handlung und ihre Menschen im gleichen Augenblick oft zwei und mehr Gesichter zeigen, ohne daß doch dadurch ein Gefühl von Unklarheit und Unsicherheit im Betrachter hervorgerufen würde; ohne daß darum von schillernden Charakteren und bewußt doppelsinnigen Handlungen gesprochen werden dürfte. Der Eindruck ist vielmehr, als sähe man durch die an und für sich durchaus konkrete Körperwelt der vor den äußeren Sinnen sich abspielenden Begebenheiten hindurch, wie durch Glas, und sähe dahinter eine zweite, unter Umständen auch durch diese hindurch noch eine dritte Szene, auf der dieselben Menschen ihr Schicksal erfüllen; aber dieses Schicksal hat hier einen anderen Namen, eine andere äußere Gestalt, wenn auch nicht einen anderen Sinn.

Es geht deshalb auch nicht an, einfach von einer typischen Symbolisierung der äußeren Handlung zu sprechen, bei der die Vorgänge auf der Tatsachenbühne ihr symbolisches Korrelat auf der Gleichnisbühne finden und bei der durch dies Zusammenklingen von Tatsache und Gleichnis überhaupt erst *die* Dichtung wird, auf die es bei dem schöpferischen Akt von vornherein und allein abgesehen war.

Nein, in diesem Fall handelt es sich um etwas anderes: mit dem schöpferischen Akt, der die die konkrete Handlung, und zwar nicht nur die äußere, sondern auch die innere Handlung, treibenden Gedankengänge und Motive zu einem künstlerischen Bilde organisiert und aufbaut, werden gleichzeitig vermöge einer Art geistiger Reflexbewegung in der Seele des Schöpfers Keime befruchtet, die ihren Ursprung und ihre Nahrung haben nicht in den Ideen und Vorstellungen von den Menschen und Dingen an sich, sondern in einem ganz persönlichen Erlebnis, einer ganz individuellen Erfahrung des Dichters und die nun in dem werdenden Kunstwerk ihr eigenes persönliches Geistesleben entwickeln und führen, ohne doch den Anspruch zu erheben, durch ihr Dasein erst den tieferen, eigentlichen Sinn des Lebens aufdecken zu wollen. Sie erweitern nur unwillkürlich den Anschauungskreis des Genießenden über das auf der Tatsachenbühne sich darstellende Bild allgemein menschlicher Begebenheiten durch den Reigen des Lebens, den sie, wie ein individueller Begleitakkord, auf ihrer Bühne aufführen.

„Meine Seele umspinnt alle Menschen, die mir nahestehen, alle Dinge, die in den Bereich meiner Aufmerksamkeit gekommen sind, so unaufhörlich mit unzähligen Fäden, daß sie mir immer gegenwärtig sind, daß ich sie alle, und damit meine Welt, fortwährend bei mir habe," schreibt Wildenbruch einmal an Adelheid von Schorn und gibt damit gewissermaßen den Schlüssel für die eben angedeuteten schöpferischen Vorgänge, die bis jetzt eigentlich nur in seiner Novellendichtung, als die Fabel und die Anlage und Durchführung der Charaktere bestimmend, sich nachweisen ließen, die von nun an aber auch in seinen Dramen als maßgebende, bauende Faktoren in die Erscheinung treten.

Den Ausgangspunkt für die dramatische Dichtung, die später den Namen „König Laurin" erhalten sollte, hatte wohl zweifellos das um die Wende des Jahrhunderts wieder aufgenommene eingehende Studium der Gestalten der Völkerwanderung gegeben, und dieses selbst war wohl geweckt durch gewisse Parallelen zwischen den den jungen germanischen Staatsgründungen im ersten Jahrhundert ihres Bestehens erwachsenden — aus dem Haß und der intellektuellen und materiellen Überlegenheit der von ihnen besiegten oder von ihnen in die zweite Stelle gerückten Staatsbildungen und Völkern der Alten Welt erwachsenden — Gefahren,

mit den am Horizont des jungen Deutschen Reiches seit dem Tode Wilhelms I. und dem Heimgang Bismarcks sich zusammenballenden Gewitterwolken. War dies doch zugleich auch ein neutrales, durch keine Rücksichten auf dynastische oder konfessionelle Empfindlichkeiten verbautes und eingeengtes Gebiet!

So hatte er unter den „Königen der Germanen" Umschau zu halten begonnen und da die tragische Geschichte des unseligen Königskindes Amalaswintha aus dem Geschlecht der Amalungen gefunden, der Tochter Theoderichs des Großen, die, königlich und starkgesinnt von Haus aus, durch ihre einseitig römisch-griechische Erziehung aber früh ihrem Volk innerlich entfremdet, blind für die Gefahren, die dem Reiche Theoderichs von Byzanz drohen, sich ihrem gefährlichsten Feinde Justinian in die Arme wirft und im Augenblick der höchsten Not das ererbte Reich dem oströmischen Kaiser zur Abtretung anbietet, gegen die Bedingung ehrenvoller Aufnahme am Hofe zu Byzanz; nichtahnend, daß der kaiserliche Gesandte, den sie mit dieser Botschaft betraut, im geheimen Auftrag der Gemahlin Justinians, der niedrig geborenen, sittenlosen, auf die schöne, adlige, reichgebildete Gotenkönigin eifersüchtigen Theodora, Ränke spinnt, sie zu verderben, Ränke, denen sie schließlich auch elend zum Opfer fällt.

Aus diesen Tatsachen, Kombinationen und Gerüchten, wie sie Prokopios aus Caesarea, der Zeitgenosse der unglücklichen Gotenkönigin, in seinen Anekdota aufgezeichnet und zusammengetragen, wuchs die tragische Heldin Amalasuntha empor, die in all ihrer königlichen Größe an der verlogenen Politik des dekadenten Ost-Rom, wie sie sich in Justinian und seinen Ratgebern — im Hintergrunde die verworfene Theodora — verkörpert, zugrunde geht und mit und in sich selbst auch ihr Volk dem Untergange weiht.

Aber der Kampf wird ausgefochten zwischen den Herrschern, zwischen der Königin und dem Kaiser, dem Weib und dem Mann. Zwei Menschen, durch Abstammung, durch den überschauenden Blick der Könige, durch die Einsamkeit der für den Thron Geborenen, füreinander zur Lebensgemeinschaft über den Häuptern der Menge bestimmt. Mit dem politischen verschlingt sich ein erotisches Motiv. Aber Germanin und Römer können nie eins werden ihrem Wesen nach; der Amalunge

Amalrich taucht auf, gleichen Blutes, gleicher Gesinnung; Rassegefühl und königliches Blut beginnen zu sprechen hüben und drüben, doch das anerzogene Lebens- und Fürstenideal ist stärker als die Stimme des gemeinsamen Bluts. Ein zweites tragisch-erotisches Motiv springt auf und arbeitet zum Ganzen; das junge eingeborene Königsblut wird nicht nur Träger und Mittelpunkt einer eigentümlichen, die Bahnen der ersten durchkreuzenden tragisch-erotischen Handlung, sondern in ihm verkörpert sich auch leidend und handelnd die Kraft und die Reinheit und die Schönheit des ungebrochenen, aus den tiefsten Quellen heimatlicher Überlieferung sich immer wieder verjüngenden Volkstums. Und auch auf der Gegenseite — Justinian — rückt eine zweite Gestalt an, diesmal nicht wie Amalrich frei erfunden, sondern schon aus der geschichtlichen Überlieferung hervorwachsend, Theodora, die Tochter des zyprischen Bärenwärters, die sich auf den Thron von Byzanz hinaufgespielt hat, und die durch die beiden ererbten Gaben ihres Blutes, skrupellose Sinnlichkeit und vor keinem Mittel zurückschreckende, ehrgeizige Entschlossenheit, diesen Platz behauptet gegen Freund und Feind.

Aus dieser Gruppe von vier Gestalten baut sich in großen, klar überschaubaren Linien die Handlung des Dramas auf. Im Mittelpunkt als Heldin Amalasuntha, die Schuldbeladene, die in ihren Untergang Amalrich mit hinabreißt; als Gegenspieler die Verderben und Ränke spinnenden Byzantiner Justinian und Theodora, diese aber nicht als ebenbürtige Hauptpersonen, sondern nur als „Werkzeuge, deren das Schicksal sich bedient, um die verdiente Buße über Amalasuntha zu bringen". Diese Gruppe abgehoben von einem, mit einer großen Fülle lebendig gesehener und stark und geschickt in die Handlung verarbeiteter Gestalten belebten Hintergrund, reich an zeitgeschichtlichen, ethnographischen, kulturgeschichtlichen Streiflichtern. Das Ganze, trotz des beträchtlichen Umfangs der einzelnen Akte, immer vorwärts strebend lebendig, rund und anschaulich, und dabei in jedem einzelnen Zug die eingehenden jahrelangen Studien der geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Quellen bekundend, ohne daß dieses Wissen von den Einzelheiten je sich anmaßlich vordrängte.

Um dieser fesselnden dramatischen Handlung willen allein würde aber wohl Alter und Jugend sich nicht so einmütig von neuem zu dem

Dichter als Wortführer bekannt haben. Denn, von der gereiften und verfeinerten Kunst der Charakterzeichnung abgesehen, die außer in der Heldin vor allem in der virtuosen Behandlung der Typen oströmischer Diplomatie zum Ausdruck kam, zeigte sich hier der Dichter von keiner neuen Seite, und hinsichtlich des Stoffes waren, gegen „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" und die „Tochter des Erasmus" gehalten, diese durch ein verschollenes Stück deutscher Urgeschichte mit seltsamen fremdklingenden Namen und Verhältnissen wuchtig stapfenden Begebenheiten alles eher als dem modernen Hörerkreis leicht verständlich.

Und auch wenn man, was viele taten und was auch durchaus mit den Absichten des Dichters übereinstimmte, aus den Worten und den Taten der herben, einsamen Gotenkönigin, die von der Wildheit und Roheit einer aus männlichen Instinkten geborenen, nach männlichen Anschauungen gemodelten Gesellschaft angewidert sich auf ihr Frauenrecht als ebenbürtig dem Manne beruft:

Fürs ganze Frauenrecht
Kämpf' ich denn wider diese Unterdrücker
Von Frauenrecht und Würde.

so etwas wie ein Programm des Tages heraushörte und im Schicksal der über die natürlichen Schranken des Weibtums sich hinwegsetzenden Königin das tragische Schicksal der Frau erkennen wollte, konnte man diese Stellungnahme gerade bei Wildenbruch nicht als eine neue Entwicklungsphase begrüßen. Denn tatsächlich hatte hier der Fünfziger auf ein Problem zurückgegriffen, das ihn schon vor zwanzig Jahren innerlich immer wieder zur Gestaltung gereizt hatte; wenn auch damals nicht in dramatischer Form.

Auch hier handelte es sich um dieselbe Idee, die er einst schon in der Heldin seiner zweiten Novelle „Francesca von Rimini" gestaltet hatte, die Idee, zu zeigen, „wie in einem weiblichen Wesen, das sich infolge bedeutender, namentlich intellektueller Veranlagung über die Bedürfnisse der Natur entrückt geglaubt, die Natur zum Durchbruch kommt und in diesem Durchbruch zur Vernichtung jenes Weibes führen muß, wenn es . . . eine der Natur widersprechende Stellung eingenommen hat". Nur, daß eben das Schicksal der Heldin des Dramas

sich nicht in den Schranken einer kleinen Garnison, sondern in den Geburtswehen einer Völkerkatastrophe erfüllt.

Und gerade dies, das Bewußtsein, daß es sich bei den Händeln und Intrigen, in denen diese Germanenkönigin sich verblutet, weil sie Germanin, weil sie Frau, weil sie Königin, weil sie das jedes für sich und nicht vermögend ist, aus dieser Dreiheit eine Einheit zu machen, um die letzten und höchsten Aufgaben und Kämpfe handelt, die das Germanentum in der Welt zu lösen und zu bestehen hat und haben wird, das war es, das eben, was den Alten und Jungen damals so ans Herz griff.

Aber ist es wirklich das Germanentum, das ganze, das auch in Zukunft die großen Schlachten der Menschheit für die höchsten Güter schlagen wird?

In den Jahren, während in der Seele des Dichters die Gestalten germanischer Vorzeit zu einem neuen Leben erwacht zur Formung drängen, kämpft modernes Germanentum jenseits des Weltmeers auch einen Kampf um das Letzte und Höchste; und die Welt erlebte das furchtbare und widerwärtige Schauspiel, daß die brutale Gier nach Macht und Reichtum triumphierte über ein kleines Volk, das weiter nichts von der Welt begehrte, als in seinen Grenzen zu arbeiten und zu ernten.

Allen aufrechten Menschen lag damals Tag und Nacht auf der Seele der Gedanke: was wird aus den armen Buren? Und als dann, da es zum Schlimmsten sich wendete, eines Tages jener seltsame greise, ungeschlachte Mann aus Transvaal in Deutschland erschien, um Hilfe zu werben, da hatte es ihm entgegengeklungen:

Willkommen, Ohm Paul, im deutschen Land,
Unsre Herzen rufen: Herein!
Unser Blut, Ohm Paul, ist mit deinem verwandt,
Ist stolz drauf, es zu sein.

— — — — — — — — — — — — — —

Darum ehren wir dich, im Bürgerkleid,
Wie man mächtige Könige ehrt;
Dein graues Haar und dein Herz voll Leid
Sind uns heilig, teuer und wert.

Und dein Gott, Ohm Paul, ist auch unser Gott,
Wie du glaubst, so glauben wir auch:
Den Triumph des Menschen zerbricht der Spott,
Sein Leiden zerbläst ein Hauch.

Und wie Deutschland einst um die Freiheit stritt,
Ohm Paul, wir denken daran,
Drum wenn du betest, wir beten mit:
„Herr Gott, erhöre den Mann!"

Das war gerade um die Wende des alten und des neuen Jahrhunderts gewesen.

Und als man den Mai 1902 schrieb, da hatte die Hoffnung die Segel gestrichen und die Hand, die sich zum Beten für Ohm Paul erhoben, schrieb:

Der Tragödie letzter Teil.
(Friede zwischen England und den Buren.)

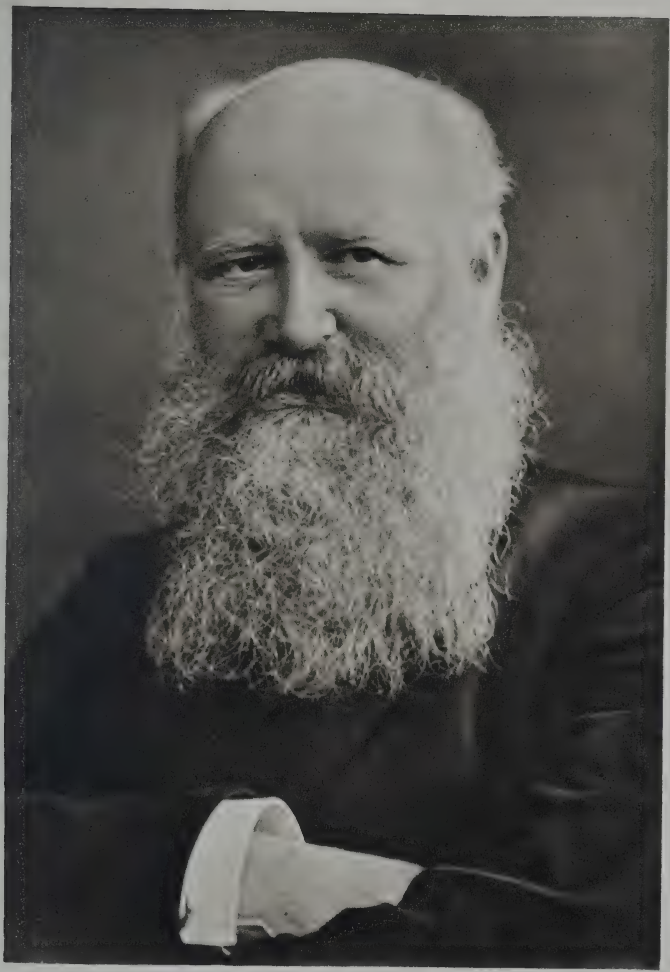
Es jagt die Zeit, gleich einem Treiberhunde,
Die Stunden, daß sie wandern, wandern, wandern, —
Eine steht still — von allen eine Stunde
Bleibt unbeweglich in dem Sturm der andern.

Reglos, wie jemand, dem ein Bild voll Grauen
Die starren Glieder an den Boden pfählte,
Der rückwärts muß und immer rückwärts schauen
Zum Anblick des Entsetzens, das ihn quälte.

Das ist die Stunde, die das Bild erblickte,
Wie Mammon aus der Tiefe hob die Krallen,
Wie sich zum Sprung das Ungeheuer schickte,
Um über Recht und Freiheit herzufallen.

Als ihm die Flüsterkunde war erschollen:
„Es gibt noch Gold, im Erdenschoß vergraben",
Als glühend ihm die Eingeweide schwollen
In gier'ger Brunst: „Besitzen! Haben! Haben!"

Das ist die Stunde, der die andern weichen,
Wie aus dem Weg man weicht dem Aussatzkranken,
Die in die Seele griff und mit dem Zeichen
Des Fluchs sich grub in menschliche Gedanken.



„Kein wärmer, wahrer Genuß
ist nicht in der Welt, als eine
große Seele zu sehen, die sich gegen
einen öffnet."
Weimar Juni 1916.
D. Spinner

Denn alles, was geboren war vom Weibe,
Empfand in jener Stunde die Zerstörung
Heiligen Rechts, und wo im Menschenleibe
Ein Herz sich hob, da schlug es in Empörung,

Als sich der Geldsack Männerarme kaufte,
Ein Volk aus seinem Vaterland zu jagen,
Und mit des Kriegs ehrlichem Namen taufte,
Was „Faustrecht" hieß in alten, wilden Tagen.

Und nun ist's aus — die einer gegen hundert
Gestanden, liegen wie das Wild im Zwinger;
Rings um sie schweigt die Welt, die sie bewundert,
Und nicht die Hand für sie erhob, den Finger.

Und alles, was den Geldsack je verehrte,
Frohlockt und klatscht begeistert in die Hände:
„Der Krieg, der unsre Zinsen so verheerte,
Gottlob, der dumme Krieg ist nun zu Ende."

Nein, nicht gottlob! Wenn Ihr von diesem Kriege,
Von diesem Frieden sprecht, laßt Gott beiseite!
Einst wird er Antwort geben Eurem Siege,
Dann kommt das Weltgericht ihm zum Geleite.

Wenige Monate vorher hatte dieselbe Hand den Schlußstrich gesetzt unter das Drama, das mit dem rätselhaft-geheimnisvollen Namen „König Laurin" dunkle Vorstellungen urgermanischer Sagengeschichte weckte, die durch das Werk und die Gestalten des die Geschicke seines Volkes in sorgenvollem Herzen bewegenden Dichters einen neuen Inhalt erhalten sollten. Eine Spielmannsdichtung aus dem 13. Jahrhundert erzählt vom König Laurin und seinem Rosengarten:

„Ich kenne einen kleinen Mann,
Dem sind viel Wunder untertan:
Der ist kaum dreier Spannen lang,
Manchem hat er ohne Dank
Hand und Fuß schon abgeschlagen,
Das kann ich euch in Wahrheit sagen;
Der war größer als seiner drei,
Den machte er aller Sorgen frei.

Der Kleine ist Laurin genannt,
Alle Wildnis ist sein Land,
Die Gezwerge sind ihm untertan,
Er ist ein König lobesam,
Der kühnste Held zu schauen.
Er hat in tirolischen Gauen
Erpflegt sich einen zarten
Zierlichen Rosengarten.
Was die Mauer sollte sein,
Ist ein Faden von Seide fein.
Wer den Faden ihm zerriß,
Den strafte er nur zu gewiß,
Der mußte ihm geben ein schweres Pfand:
Den rechten Fuß, die linke Hand.

Ein skurriles, an Alberich gemahnendes Fabelwesen, aber wie dieser durch seinen unermeßlichen Reichtum und seine unerschöpfliche List und Tücke gefährlich jedem, der ihm den Weg kreuzt, und den auch der große Dietrich von Bern, der mit den Seinen wider ihn auszieht, nur nach vielen Nöten und Mühen besiegt und in seinen Dienst zwingt.

Im Meraner Tal, in dessen „Rosengarten" noch heute die Sage vom Zwergkönig Laurin fortlebt, hatte das Gezwerg auf von Sommerfäden übersponnenen Pfaden dem Dichter den Weg gekreuzt und ihm ein anderes Lied in die Seele gesungen, von seinem Wesen und seiner Art, das nun weiterklang und ihm keine Ruhe ließ, bis auch er seinen Sang von König Laurin gesungen.

Und den Begleitakkord dazu spielte das weltgeschichtliche Erlebnis. Und Amalrich, der junge, der letzte der Amalungen, der unter die Goten am Kaiserhof zu Ravenna tritt, vertrieben aus seiner gotischen Heimat in Afrika, durch den Machtspruch:

Macht fort zu Schiff, das ist jetzt Land des Kaisers,

er singt das neue Lied vom schwarzen Zwerge:

In Afrika, da wo die Berge sind,
Dahinter Wüste kommt, da gibt es Höhlen,
Uralte Männer sitzen in den Höhlen,
Von denen weiß ich's —

Er ist ein Zauberer,
Er starb schon hundertmal und stirbt doch nie.
Heut heißt er Justinian, einst hieß er anders,
Heißt morgen wieder anders, niemand weiß,
Wie er sich übermorgen nennen wird.
Und immer ist's Laurin, der schwarze Zwerg.
— — — — — — — — — — — — — — — —
Sieben Türme umlagern ihn,
Siebzig Mauern umschanzen ihn.
Männer, siebenmal siebzig
Stehn ums Lager, darauf er ruht.
Immer ruht er, niemals schläft er,
Bleibt am Ort, ist aller Orten,
Regt kein Glied, mit tausend Gliedern
Spinnt er ringelnd um die Welt.
Er braucht kein Brot, er braucht kein Wasser,
Nicht Speise nährt, nicht Trank erquickt ihn,
Ihn nährt der Zauber, er lebt vom Haß.
— — — — — — — — — — — — — — — —
In seinen Eingeweiden ist ein Wurm,
Der lebt vom Gold. Mit Gold muß er ihn füttern.
Tut er das nicht, so frißt der Wurm ihn auf.

So singt Amalrich, der junge, der „Knabe aus einem Seitenhaus" des Königsgeschlechts, von dem es heißt: „Niemand kennt ihn. Bäurisch im Land verkommt er irgendwo." Über den die Klugen lachen, weil die Dinge so seltsam „in seinem Kopfe hin- und hergehen". Und der doch viel klüger ist, als seine lachenden Volksgenossen:

Ich weiß was keiner von euch allen weiß,

das Geheimnis:

Der schwarze Zwerg geht um
Und frißt die weißen, blonden Menschen auf.
— — — — — — — — — — — — — —
Er ist der Stärkste. Einer war ihm über —

So singt Amalrich, der diesen einen, den größeren, den großen Theoderich, den er Dietrich nennt, den König, von dem sie sagen, er sei tot, selbst gesehen hat —

In einer Nacht —
Alles war totenstill — hab' ich gehört —
Von Afrika herüber kam ein Schrei,
Wie wenn ein Mensch in Todesnöten ruft.

gesehen hat auf „nachtfarb'gem Roß“:

Unter den Sternen reiten sah ich ihn.
Über das Meer hinreiten sah ich ihn.
Im Nacken hat das Haupt er umgewendet,
So wie ein König, der den Heerbann sucht.
Und als er keinen sah
Hob er die Faust und drohte und verschwand.

So singt Amalrich, der auch das alte Lied von Dietrichs Kampf mit Laurin im Rosengarten anders singt, wie Dietrich auszog Similde, die von Laurin geraubte, zu befrein:

Dietrich war jung,
Herrlich und hehr
Trug ihm Herr Hildebrand
Waffen und Wehr. — —

Die Tragödie von Amalasuntha geht ihren großen, schweren Gang aus dem Königsschloß zu Ravenna zu dem Kaiserpalast in Byzanz durch Blut und Haß und Neid und Tücke, aber dazwischen singt es und klingt es, das Lied vom Zwergenkönig Laurin: „Heut heißt er Justinian, einst hieß er anders“ und Dietrich von Bern schwingt sein Schwert: „Nagelring nennt er sein Schwert“, horcht auf den Notschrei der verlassenen Goten in Afrika und hebt drohend die Faust.

Und derweile hält draußen die Welt den Atem an:

Das ist die Stunde, die das Bild erblickte
Wie Mammon aus der Tiefe hob die Krallen.
Wie sich zum Sprung das Ungeheuer schickte,
Um über Recht und Freiheit herzufallen.

Und alle diese Töne und Bilder klingen und leben in der Seele des einen, der wie Amalrich, „der Amalunge aus dem Seitenstamm“,

die Vergangenheit und Gegenwart seines Volkes im Herzen trägt und mitten durch das Toben und Dräuen hereinbrechender Weltungewitter das Lied singt von den Göttern und Helden, die jedem Volke nahe sind, das an sich glaubt.

2. Das tote Haus am Bodensee. Auf den Trümmern von Akragas. Ein Wort über Weimar. Der unsterbliche Felix. Semiramis.

1902—1903.

„Ich könnte mir ja Kummer und Sorgen mit einem Fingerschnippen vom Herzen wälzen, indem ich einfach sagte: Was geht mich Weimar an? Mein Leben ist ausgefüllt genug, und meine Tätigkeit natürlich an Weimar nicht gebunden. Aber ich kann es eben nicht. Ich habe meine Seele an diesen Ort gehängt und sein Schicksal geht mir nach, wie das einer Vaterstadt."

Wildenbruch an Spinner, 26. März 04.

Der Sommer 1902 hatte Wildenbruchs, entgegen allen Plänen, nicht wieder zu häuslichem Verweilen nach Weimar geführt. In letzter Stunde hatte sich noch alles zerschlagen, eine schon gemietete Wohnung — Villa Alisa war heuer nicht zu haben — war wieder aufgegeben, an einen gebotenen Badeaufenthalt in Karlsbad hatte sich im August eine Sommerfrische am Bodensee in Rorschach und Heiden geschlossen.

Einen Nachklang jener Tage und der durch Anhauch jenes Bodens im Herzen des Dichters geweckten Stimmungen hatte im Oktoberheft der Deutschen Rundschau dem engeren und weiteren Freundeskreis die „Reiseerinnerung": „Das tote Haus am Bodensee" geboten, viel gebend und viel erschließend von der Gedankenwelt, in der die Seele des Wanderers ihre stille Bahnen gezogen. — „Niemand hat ihn mit Augen gesehen — dennoch wissen wir, er ist da; keines Menschen Ohr hat seinen Schritt gehört — dennoch wissen wir, daß er umgeht unter den Lebendigen ... der düstere Zwillingsbruder des Lebens, der Tod —."

Aber wenn danach sich die Vorstellung von einem in der Ruhepause schöpferischer Tätigkeit in schwermütigen Betrachtungen über die Vergänglichkeit irdischer Glücksmöglichkeiten sich Verlierenden hatte bilden können, so wurde man durch das Märzheft 1903 derselben Deutschen Rundschau eines besseren belehrt, das die noch in Heiden, in dessen Gemarkung das „Tote Haus" gelegen war, geschriebene „Mär": „Auf den Trümmern von Akragas" brachte. Dies ein Nachklang der in tiefster Seele genossenen Herbstmonate auf Sizilien, das Jahr zuvor. Ein Bekenntnis zum Leben, ein Bekenntnis zur großen, ewigen Freude, die kein Schrecken der Vernichtung je trüben oder zerstören kann. Ein Bekenntnis zu der großen, unsterblichen Seele, aus deren Grund es ihn wie mit Mutteraugen ansah, aus den Augen, die in körperlicher Erscheinung auf ihm geruht hatten, als er in Knabentagen zum erstenmal in süßen, dumpfen Ahnungen den Anhauch griechischen Geistes, griechischer Schönheit, griechischer Freudigkeit erfahren. Alles das geweiht, vertieft durch das Wiederbetreten des Bodens, der anders als der des übrigen Italien, noch den Stempel der unmittelbaren Berührung, der unmittelbaren, weihenden Beseelung durch das Griechentum trug. Wieder ganz hingegeben, selig versunken in die für das Auge der gewöhnlichen Reisepilgerkarawanen begrabenen, für ihn aber in jedem Wolkenzug und Vogelflug, in jedem aus „vermorschten Zügen" lächelnd zum Himmel aufblickenden Bruchstück zertrümmerter Göttergestalten lebenden Welt, hatte er noch einmal das Lied sich singen lassen, das Geheimnis sich erzählen lassen von dem letzten und größten Ziel und Glück des Schaffenden: das Leben selbst hinzugeben restlos, damit das Werk Leben empfange und ewig lebe.

Ein neuer Wildenbruch? Nein! Derselbe, wie jener, der im „Toten Haus am Bodensee" das Wort geschrieben: „Denn was bedeutet Tragödie anders als Kampf von etwas Edlem gegen übermächtige Gewalten? Als ein Unterliegen, in dem wir, die Zuschauer, uns mit unterliegen fühlen, gehoben und gestärkt durch das Bewußtsein, daß der Held der Tragödie es ist, der uns den Untergang abnimmt, indem er für uns das große Leid trägt."

Und derselbe auch, der drei Monate später, als die Glocken den Himmelfahrtstag einläuteten, eine kleine Flugschrift ins Land gehen ließ: „Ein Wort über Weimar."

Beim Festbankett der Jahresversammlung der Goethegesellschaft 1902 war Ernst von Wildenbruch die Aufgabe zugefallen, den üblichen Tafelspruch auf den Landesherrn, den jungen Großherzog Wilhelm Ernst, auszubringen, eine Aufgabe, die diesmal nicht ganz leicht war. Denn zum erstenmal seit dem Bestehen der Goethegesellschaft war der Erbe und Schirmherr des Goethe- und Schillerarchivs den Verhandlungen ferngeblieben, ohne daß ein ernster äußerer Verhinderungsgrund in die Erscheinung getreten wäre. Angesichts der durch diese zu den ehrwürdigsten Überlieferungen seines Hauses in schärfstem Widerspruch stehenden Haltung des neuen Herrn hervorgerufenen allgemeinen Verstimmung, die ihren Schatten auf die ganze Tagung geworfen hatte, erforderte die durch den Ort und die Geschichte der Gesellschaft gebotene Huldigung ein besonderes Maß von Takt und männlicher Aufrichtigkeit.

Beidem war Wildenbruch, beseelt von dem Wunsche, wenigstens für die Zukunft der Wiederholung derartiger gerade im Interesse des jungen Fürsten beklagenswerter Mißverständnisse vorzubeugen, in vorbildlicher Weise gerecht geworden.

„Alle,“ hatte er betont, „die wir heute hier versammelt sind, sind Weimaraner und heute Bürger von Weimar. Darum beklage ich es, daß der Großherzog dem heutigen Tage fern geblieben ist. Denn wäre er gekommen, so würde er erkannt haben, daß er Herr ist nicht über ein kleines, sondern über ein großes, ein weites, ja über ein mächtiges Reich. Ja, Gott sei Dank, ein mächtiges. — Denn noch ist der Geist Herr und Gebieter über deutschem Land und ein Stück vom deutschen Geiste, ein gutes, ein großes, das ist dieser unser Tag, an dem wir zusammenkommen, den unsterblichen deutschen Geist in seinem unsterblichen Sohne zu feiern. Darum weiß ich es und weil ich es weiß, sage ich es, daß, wenn der Großherzog heute ferngeblieben ist, er im Herzen bei uns gewesen ist, und daß er ihm treu bleiben wird, dem Goethetage, diesem Tag, der sein Tag ist, weil er ihm übererbt worden ist von seinen Ahnen. Er kann ja gar nicht anders, als ihm treu bleiben, denn er weiß, daß alles gute große Deutschtum auf der heiligsten aller heiligen Empfindungen, der Treue, beruht, und weil er weiß, daß Treue nur dann zu einem wahrhaften Menschengute wird, wenn sie nicht dar-

gebracht wird nur von dem einen dem anderen als ein Tribut, sondern als eine freie Gabe wechselseitiger Liebe, von dem einen dem anderen und von dem anderen dem einen, vom Volke dem Fürsten und vom Fürsten dem Volke. Darum wir, wir wollen tun, was das deutsche Herz in uns gebietet, wir wollen sagen: ‚Großherzog Wilhelm Ernst, wir sind da und wir sind treu; und wir glauben an dich, wir vertrauen auf dich ganz fest, ganz fest'."

Auf diese Kundgebung des Vertrauens war damals ein unmittelbares Echo nicht erfolgt, auch nach Lage der Sache nicht erwartet worden. Die einzige Antwort wäre darauf nur die Tat gewesen und die war erst fällig im nächsten Jahr.

Als aber im März 1903 die üblichen Einladungen zum Goethetag ergingen, ergab sich zur allgemeinen Überraschung und Verstimmung, daß der Vorstand der Goethegesellschaft es für gut befunden, die diesjährige Tagung aus Rücksicht auf die bevorstehenden Hochzeitsfeierlichkeiten am Großherzoglichen Hofe, die möglicherweise mit dem seit achtzehn Jahren festgehaltenen Termin der Goethetagungen, dem Sonnabend nach Pfingsten, kollidieren konnten, die heurige Tagung von vornherein auf einen Termin anzuberaumen, an dem unter keinen Umständen der Großherzog in Weimar sein konnte.

Und da setzte sich Ernst von Wildenbruch hin und schrieb sein „Wort über Weimar": „Meine Verehrung für das Haus der Ernestiner, meine Liebe zur Stadt Weimar, das Bewußtsein, daß es sich um eine wirklich bedeutende Sache handelt, machen es mir zur Pflicht, unumwunden und ohne Ansehen der Person auszusprechen, was ich von diesem allen denke."

Und er sprach mit einem Freimut, mit einem Ernst und mit einer so aus dem tiefsten Herzen kommenden Überzeugungskraft, daß allen, die seine Worte lasen, das Herz im Leibe lachte über den tapferen, aufrechten Mann, der klug und gerecht, rein und sachlich dem einen und dem anderen, dem Fürsten und dem Volk, d. h. in diesem Fall den für die Leitung der Goethegesellschaft Verantwortlichen, seine Meinung sagte über das was nottue, dem einen wie dem anderen. Beide an ihre Pflicht mahnend.

Dem Fürsten, indem er die Frage aufwarf: „Sollte sich der junge

Großherzog nicht bewußt sein . . ., daß er als Erbe des Goethe-Schiller-archivs zugleich Erbe der Tradition geworden ist, die ihn die Bestrebungen der Goethegesellschaft unterstützen, den Goethetag aufrechterhalten heißt? Und wäre es denn wirklich denkbar, daß er sie nur als eine äußerliche Pflicht, gewissermaßen als ein lästiges Hausgesetz empfinden sollte, von dem man sich eben frei macht, wenn man die Macht dazu hat, denkbar, daß er nicht empfinden sollte, daß sie das durch die Jahrhunderte geweihte Erbe darstellt, das ihm von seinen Ahnen, seinem Hause, von den Ernestinern überliefert worden ist?“ Und indem er sich selbst darauf die Antwort gab: „Ja, es muß ihm gesagt werden, und wenn kein anderer es tut, so will ich es tun, daß es die Pflicht eines Großherzogs von Weimar ist, dafür zu sorgen, daß eine Institution, wie der Goethetag eine ist, nicht verkommt, nicht abstirbt und elend unter der Gleichgültigkeit der gleichgültigen Menge erstickt!“ . . . Und wenn er sich, wie man erzählt, vor dem Goethetage scheut, „weil er nicht bewandert genug in Goethes Schriften sei, um sich mit den ‚Goethe-Philologen‘ zu unterhalten“, wer verlangt das von ihm? „Man kann einen großen Dichter verehren, auch wenn man nicht in der Lage ist, über jede Falte und jede Naht in seinem Gewande Auskunft zu geben.“

Und an das „Volk“, d. h. den Vorstand der Goethegesellschaft, die andere Mahnung: „Von deutschen Männern im Interesse der deutschen Literatur ist die Goethegesellschaft begründet worden. Schmach und Schande für Deutschland wäre es, wenn solche Männer nicht imstande sein sollten, aus eigener Kraft die materiellen und geistigen Hilfsmittel aufzubringen, um ihr Werk am Leben zu erhalten, wenn sie ihr Werk zugrunde gehen lassen nur deshalb, weil es am höchsten Orte nicht das Verständnis findet, das sie dort zu finden erwartet hatten. Dann wären wir keine Deutschen, sondern Byzantiner!“ Dann aber die weitere Mahnung, „diese Schicksalsstunde für unsere Gesellschaft“ dazu zu benutzen, „einmal an sich selbst eine Prüfung von Herz und Nieren vorzunehmen, einmal zu untersuchen, ob nicht vielleicht in der inneren geistigen Organisation . . . Mängel enthalten seien, die die ablehnende Haltung des jungen Großherzogs und alle daraus sich ergebenden Übelstände einigermaßen begreiflich machten . . . Wenn immer und immer

nur über Goethe gesprochen wird, so muß das schließlich zu Künstelei und Wiederkäuerei führen. Also lasse man auch über Schiller, Herder und Wieland, über Heinrich von Kleist, die Romantiker, ja über die hauptsächlichen Vertreter des Jungen Deutschland, Otto Ludwig, Hebbel und Gutzkow sprechen. Weder vom moralischen noch literarischen Standpunkte aus vermag ich irgend etwas zu entdecken, was meinem Vorschlage entgegen wäre. Wenn die Satzungen der Goethegesellschaft ihnen widersprechen, so müssen die Satzungen geändert werden. — Zöpfe sind dazu da, daß sie abgeschnitten werden ... Erkennen soll die Goethegesellschaft, daß sie an einer Stunde angelangt ist, wo es nur zwei Möglichkeiten noch für sie gibt: entweder altes Aktenpapier zu werden, das in irgendeinem Winkel verstaubt, vergilbt und vermodert, oder aufzuerstehen, aus eigener Willenskraft verjüngt, als ein lebendiges Glied am lebendigen Körper Deutschlands."

Bis in die Kreise der „Goethe-Philologen", bis in den geheiligten Kreis des Vorstandes gab es ein großes Freuen. Mochte dieser oder jener über diese und jene Ansicht zu rechten Lust verspüren, einmütig waren sie alle, und vor allem die große Schar derer, die von Amtes oder Berufes wegen keinen Standpunkt zu vertreten hatten, daß es einen Mann in Deutschland gab, der so das Wort zu führen verstand: selbstlos, treu und tapfer. Und um so größer war die Freude in allen Kreisen, als wenig Tage nach der Ausgabe der Schrift aus Wien telegraphisch das Echo zurückklang:

„Ihre Schrift ‚Ein Wort über Weimar', lieber Herr von Wildenbruch, habe ich mit aufrichtigem Interesse gelesen. Wenn Sie mich darin an die hohen Pflichten mahnen, die mir aus Weimars Ruhmeszeiten erwachsen sind, so können Sie versichert sein und es offen kundgeben, daß auch ich nichts lebhafter wünsche, als die Traditionen meines Hauses aufrechterhalten zu sehen und dies beweisen werde. Deshalb wird es mir auch eine große Freude sein, der nächsten Versammlung der Goethegesellschaft zum erstenmal mit meiner Frau Gemahlin beizuwohnen. Wilhelm Ernst."

Mit Rücksicht auf die bei der allgemeinen Gebrechlichkeit der menschlichen Natur immerhin nicht ausgeschlossene Möglichkeit, daß sein Wort an allerhöchster Stelle vielleicht nicht den guten Platz finden

werde, den er und alle aufrechten Deutschen ihm wünschten, hatte Wildenbruch geschwankt, ob er nicht auch in diesem Jahr die schon für den Sommer gemietete Villa Blanc an der Tiefurter Allee, am Webicht, lieber in letzter Stunde noch sollte fahren lassen, um „fern von Madrid“ die Zeit abzuwarten, bis sich die Wogen der Erregung gelegt haben würden.

Auf diesen von der Hochzeitsreise des hohen Herrn gesandten Gruß glaubte er aber alle derartigen Besorgnisse in dieser Richtung als endgültig zerstreut ansehen zu dürfen. Und wenn er auch noch am Vorabend der Übersiedlung nach Weimar geschrieben: „Es liegt wie eine dumpfe Ungewißheit auf mir, wie man eigentlich in Weimar über uns empfindet. So viele von denen, die uns nahestehen, haben sich in Schweigen gehüllt, das mich zu trüben Vorahnungen veranlaßt“, so hatte er dabei mehr an Stimmungen und Verstimmungen überempfindlicher höfischer Kreise gedacht, die, großherzoglicher als der Großherzog, glaubten eine beleidigte Miene aufsetzen zu müssen, denn an die allerhöchsten Regionen selbst, in denen ja nach allen Anzeichen im Gegensatz dazu die Wolken des Mißvergnügens, wenn sie einmal dagewesen waren, in klare Luft zerronnen waren.

Und so zog er, während über den Straßen und Gärten von Weimar es noch wie ein verhallender Klang der Festlieder und -fanfaren sang und schwang, am 9. Juni in das vom ersten Sehen an behagliche, in großem gepflegten Garten sommerlich anheimelnde Haus am Webicht, von alten Freunden, blühenden Blumen, singenden Vögeln und sommerlichem Sonnenschein freundlich willkommen geheißen.

Aber auch aus entwölkter Höhe
Kann der zündende Donner schlagen.

Am 19. Juni kam aus Schloß Ettersburg, der Sommerresidenz des jungen großherzoglichen Paares, ein Telegramm:

„S. K. H. der Großherzog hegt den Wunsch, Sie morgen, Sonnabend den 20., in Seiner Wohnung im Schloß zu Weimar zu empfangen und läßt Sie bitten, sich um ein halb ein Uhr mittags freundlich dort einfinden zu wollen. Egloffstein.“

Nach dem Wiener Telegramm und nicht zum wenigsten auch nach dem Wortlaut dieser Depesche mußte Wildenbruch auf eine freundlich gnädige Aussprache rechnen, und der Umstand, daß die Anregung dazu vom Großherzog ausging, konnte nur freudige Hoffnungen auf die zukünftige Gestaltung seines Verhältnisses zu dem Enkel Karl Alexanders eröffnen.

Leider war das ein großer Irrtum. Über die Einzelheiten der Unterredung, die am 20. Juni im Schloß zu Weimar in Gegenwart eines Adjutanten stattfand, kann nicht berichtet werden. Nur das ist zu sagen, daß der Ton, auf den vom ersten Wort an der junge Großherzog die Unterredung mit dem Dichter stimmte, im denkbar schroffsten Gegensatz zu dem Geist stand, der aus den Worten der Wiener Depesche gesprochen hatte. Es gab einen harten Zusammenstoß, der die völlige Unmöglichkeit einer Verständigung des Dichters mit dem jungen Fürsten dartat.

Am Tage vorher, fast um dieselbe Stunde, hatte Wildenbruch auf dem Markt zu Weimar gestanden und zur deutschen Jugend gesprochen, zu den Mitgliedern des zu ihrem ersten Bundesfest dort versammelten akademischen Verbandes deutscher Sängerschaften, und hatte auch ihnen ein Wort über Weimar gesagt: „Heimat entsteht, wo Überlieferung fortwirkt in gegenwärtigem Leben. Das ist hier der Fall, darum ... Glückauf, daß ihr in Weimar euer Unternehmen beginnt.“ Und die Jugend hatte ihm zugejauchzt, als er ihnen die Zukunft ans Herz legte: „Es wird ein Kampf sein um die heiligsten Güter, nicht Deutschlands nur, sondern der Menschheit, und wenn nicht alle Zeichen trügen, wird dieser Kampf um die Seele der Menschheit, wie in früheren Jahrhunderten mehrfach, auch jetzt wieder in Deutschland ausgefochten werden ... Stärkt eure jungen Herzen und Seelen mit großen, mit ewigen, mit unsterblichen Gedanken.“

Was aber an dem Tage, der diesem folgte, in seiner Seele starb, das sagen die Verse, die das Datum des 20. Juni 1903 tragen.

Letzter Gang auf Tiefurts Straße.

Laß uns heut noch einmal wandern,
So wie einstmals, Hand in Hand,

Unsre alte, liebe Straße
Durch das alte, liebe Land.

Laß uns forschen, ob da drunten
Heut, wie einst, die Ilm noch rauscht,
Ob das Schloß im Garten heut noch
Lang verklung'nen Stimmen lauscht.

Laß uns fühlen, laß uns denken,
Was wir einst gefühlt, gedacht,
Unsren Morgen, unsren Mittag,
Und von fern den Traum der Nacht.

Unser Tag ist lang geworden,
Unsre Sonne sinkt und bleicht,
Horch, mir ist's, als ob es draußen
Flüsternd an die Türe schleicht.

Nacht, die einst ein Traum geschienen,
Wächst heran zur Wirklichkeit,
Horch, mir ist's, als spräch' es flüsternd
Durch die Pforte: „Seid bereit!“

Gib nicht Antwort, komm ans Herz mir,
Sei nur ruhig, bleib' nur still;
Und von all den einst'gen Worten
Bleibt ein letztes: „Wie Gott will.“

— — — — — — — — — — — — —

Das Leben aber ging trotz dieses in den Höhen grollenden Ungewitters ruhig seinen Gang weiter, als wäre nichts geschehen. Nach wie vor fuhr oder wanderte die Erbgroßherzogin Pauline von Belvedere in das Wildenbruchhaus an der Tiefurter Chaussee, saß in ihrer gütigen, natürlichen Menschlichkeit behaglich am Tisch und ließ sich gern allerlei Sorgen um Gegenwart und Zukunft von der Stirn scheuchen. Und am 1. Juli kam die Weimarer Künstlerschaft in hellen Scharen, Männlein und Weiblein, und mit ihnen alles, was schönheits- und kunstfreudig in der Ilmstadt war, in wunderschönen Kostümen, und führte zur innigsten Freude für den Mann, der das „Wort über Weimar“ geschrieben, noch einmal das Fest auf, das sie beim Einzug des Landes-

herrn im Park gefeiert. Und das sang und tanzte in der Sommerluft auf dem Rasen bis in den Abend hinein:

Es wurde Abend, stille ward der Tag,
Die hellen jungen Stimmen sind verklungen,
Doch wundersam klingt noch in allen nach
Das Lenzlied, das wir dir ins Herz gesungen.
— — — — — — — — — — — — — — —
Voll Stimmung war's und eigen griff's uns an,
Wir sahn auch Tränen durch die Sonnenlichter,
Und mit dir fühlten wir den Zauberbann —
Hab' Dank dafür, du lieber deutscher Dichter.

Und auch sonst klang es den ganzen Sommer lang bis tief in den Herbst hinein im Garten und im Hause von kommenden und gehenden Schritten der Weimarer und der Berliner Freunde, die nicht müde wurden, sich in der reinen Luft dieses Dichterhauses die Seele zu stärken und zu stählen gegen die Erbärmlichkeiten und Kleinlichkeiten des Alltagslebens im Staube.

Auch aus weiter Ferne kam es heran und lugte mit neugierigen Augen durchs Gitter nach dem „Monsieur Ernst von Wildenbruch", dem „poète particulier de l'empereur", von dem man in den Zeitungen gelesen, daß er „ait fait aussi des pièces dramatiques en collaboration avec Guillaume".

Das waren die aus aller Herren Länder zusammengeströmten Mitglieder der „Association littéraire et artistique", die im September in Weimar tagte, deren Wortführer die Erbgroßherzogin bei dem in Belvedere zu Ehren des Kongresses gegebenen Feste mit den emphatischen Worten begrüßt hatte: „être à Weimar, parler de Gœthe, parler à vous, Altesse, quel bonheur!"

Den „Monsieur von Wildenbruch" wählte man zum Ehrenpräsidenten und gab ihm dadurch Gelegenheit, diesem international gemischten Hörerkreis in deutscher Rede die Ideale eines deutschen Dichters über „Menschheitskultur" zu entwickeln, die ihnen aus dem Munde eines „collaborateur de Guillaume" seltsam genug vorkommen mochten, und die doch, wie alles, was Wildenbruch je über Dichterberuf im allgemeinen und seine besondere Aufgabe als deutscher Dichter seiner Zeit gesprochen, nur

der Ausdruck seiner innersten, auf Erfahrung und Beobachtung des politischen, internationalen Lebens gegründeten Überzeugung waren. Worte, die eben deshalb, weil sie ausnahmsweise an ein außerdeutsches Publikum gerichtet sind, für die Beurteilung seiner Gesamtpersönlichkeit eine wertvolle Ergänzung zu sonstigen gelegentlichen, programmatischen Äußerungen bieten.

Anknüpfend an seine Ernennung zum Ehrenpräsidenten, die ihn, wie er offen gesteht, überrascht habe, da diese Gesellschaft ja eine „internationale“ sei, erklärte er den Fremden: „Ich bin ein deutscher Dichter und man weiß von mir, und ich bekenne mich gern dazu, daß mein Schaffen von ausgesprochenem nationalen Bewußtsein geleitet wird. Manche haben mich deshalb sogar als Chauvinisten bezeichnen zu sollen geglaubt. Das ist nicht richtig. Gerade weil ich in meiner Natur alle elementaren Eigenschaften der deutschen Art fühle, kann ich kein Chauvinist sein — denn, glauben Sie es mir, meine Herren, die Sie aus der Fremde zu uns gekommen sind, Chauvinismus, das heißt aggressives Geltendmachen der eigenen Nationalempfindung, ist der deutschen Natur nicht nur unbekannt, sondern geradezu unverständlich.“

Ihm persönlich, meint er, liege ein solcher Chauvinismus aber noch besonders fern, weil er von frühester Kindheit an internationale Luft geatmet habe und vor allem in Konstantinopel in seinem elterlichen Hause ein internationaler Verkehr geherrscht habe, wie er bunter und harmonischer zugleich nicht gedacht werden könne. „Und trotzdem wurde ich ein deutsch-nationaler Dichter und bereue es nicht. Denn ich bin der Überzeugung, daß sich heute im Gegensatz zum 18. Jahrhundert eine geistige Individualität nur dann voll entwickeln kann, wenn sie auf nationalem Grund und Boden wurzelt und gedeiht. Frage ich mich, welches das wesentlichste historische Ergebnis des 19. Jahrhunderts ist, so komme ich zu der Ansicht, daß es dies ist, daß die europäischen Nationen zu Individuen mit individuell persönlichem Bewußtsein geworden sind ...

„Auf den ersten Blick könnte es nun scheinen, als würde dadurch eine größere Schranke zwischen den Nationen errichtet, als sie früher vielleicht bestand. Aber dieser erste Blick täuscht. In Wahrheit wird nur das ausgeschlossen, und unmöglich gemacht, was meiner innigsten

Überzeugung nach allerdings auszuschließen ist: nämlich eine nach abstrakten Prinzipien hergestellte, charakterlose Vermischung der Nationalitäten, bei der alle ihr Bestes, nämlich ihre Eigenart einbüßen und doch die Eigenart der anderen nicht aufnehmen würden. Hergestellt wird im Gegenteil das, was mir als das Erstrebenswerteste erscheint: nämlich ein Gesellschaftsbewußtsein zwischen den europäischen Nationen und daraus hervorgehend ein gesellschaftlicher Zustand. Denn was ist Gesellschaft? Eine Menschenvereinigung, die sich von gemeinsamen ungeschriebenen Gesetzen gebunden fühlt. Daß ihre Gesetze ungeschrieben sind, das unterscheidet sie vom Staat und das gerade macht sie wertvoll, denn sie sind ein Bestandteil des inneren Bewußtseins geworden. Und darum ist meiner Überzeugung nach die Menschheitsgesellschaft das, wohin sich im Laufe von Zeiten die Menschenstaaten entwickeln werden.

„Auf welchem Wege entsteht und erhält sich Gesellschaft? Auf dem, daß jedes einzelne Mitglied sich als gleichberechtigt neben den anderen und alle anderen gleichberechtigt neben sich empfindet und danach handelt und sich benimmt. Wozu dient Gesellschaft? Zur Erreichung gemeinsamer, als Bedürfnis empfundener Ziele, die zu erringen nur dem Zusammenwirken von Kräften möglich ist, die ich zusammenfasse in den Begriff Menschheitskultur.

„Das Problem für uns europäische Nationen ist mithin dies: Wie erreichen wir, indem wir uns individuell sondern und trennen, das über uns allen gemeinsam schwebende Ziel menschlicher Kultur?

„Und hierauf ist zu antworten: Wir erreichen es nicht dadurch, daß wir einer in dem andern aufgehen, sondern dadurch, daß jeder einzelne sich selbst und seine Eigenart zur denkbar höchsten Vollendung ausarbeitet und dann von seinem Eigensten selbstlos und im Hinblick auf das gemeinsame Ziel das Beste an die anderen hergibt."

Diese Abgrenzung und Zielbestimmung für die Arbeit des nationalen Gedankens nach außen, deren Verwirklichung uns im Augenblick wie eine märchenhafte Utopie erscheint, war aber nicht etwa eine Anpassung an die internationale Hörerschaft, an die er zufällig seine Worte richtete. Sie war die unverrückbare Grundlage seiner nationalen Gesinnung gegen das Ausland. Und wo und wann immer er später zu

dieser Frage das Wort ergriffen hat — so z. B. auch, um dies vorgreifend hier gleich zu erwähnen, in einem 1905 auf Veranlassung einer damals in London ins Leben getretenen internationalen Organisation geschriebenen Aufsatz „Deutschland und Frankreich. Eine historisch-politische Meditation“ — hat er die ganze Überredungskunst seiner Überzeugung und seines Glaubens eingesetzt, um jenseits der deutschen Grenzen für die Erreichung des ihm vorschwebenden Zieles einer „Vereinigung der Kontinentalstaaten Europas“ Stimmung zu machen und Helfer zu werben.

Wie er in dem eben erwähnten Aufsatz ausführt, glaubte er damals felsenfest an die Möglichkeit einer Aussöhnung und Verständigung mit Frankreich, ja, mehr als das, er hielt sie für notwendig. „Wer die Witterung,“ heißt es da am Schluß, „für neue, allmählich sich gestaltende Weltkonstellationen in sich trägt, dem kann es nicht entgehen, daß in unserer nicht mehr nach binnenländischen, sondern nach ozeanischen Maßstäben rechnenden Zeit eine neue, große Gestaltung Europas, die man als ‚die Vereinigten Kontinentalstaaten von Europa‘ bezeichnen kann und schon bezeichnet hat, im langsamen, aber unabweislichen Werden ist. Noch ist nicht abzusehen, wann und in welcher Form dies mächtige Gebilde Leben gewinnen wird. Soviel aber läßt sich schon jetzt mit Bestimmtheit sagen, daß, wenn es einmal zustande kommt, der Weltfriede und damit die Menschheitskultur eine noch nie dagewesene Förderung erfahren wird. Mittelpunkt und Ferment dieses von gewaltigen, überseeischen Mächten umlagerten europäischen Kontinents zu werden, dazu sind Frankreich und Deutschland nicht nur berufen, sondern durch überwältigende Gründe geradezu gezwungen. Dazu ist es nötig, daß sie Freunde werden, daß sie sich vereinigen. Frankreich und Deutschland Freunde — und das große, segensreiche neue Kulturgebilde rückt seiner Verwirklichung einen mächtigen Schritt näher. Frankreich und Deutschland Feinde — und es weicht zurück und wird zum Schemen. Eine ungeheuere Verantwortung liegt auf der heutigen Generation beider Länder. Wird sie ihre Aufgabe begreifen? Wird sie ihr handelnd gerecht werden? Wer noch an das Wachsen und Zunehmen der heiligen Vernunft in Menschenseelen glaubt, kann auf die Frage nicht anders antworten als mit ‚ja‘!“

Aber es ist bezeichnend und zugleich nach dem früher Gesagten eigentlich selbstverständlich, daß in der Gemeinschaft der „Vereinigten Kontinentalstaaten von Europa", wie schon der Name andeutet, für England kein Platz mehr ist, es wird nicht mehr zu der Menschheitsgesellschaft gerechnet, die mit an der Menschheitskultur zu arbeiten bereit und fähig ist!

England wird stillschweigend zu den „transozeanischen Weltmächten" hinübergeschoben, die „der Feind" sind, der Feind für Deutschland, für Frankreich, für den ganzen europäischen Kontinent! Wie das — wenngleich wieder ohne Namensnennung, aber doch schon ungleich schärfer — auch zum Ausdruck kommt am Schluß eines ebenfalls 1905 geschriebenen Aufsatzes, der die Antwort auf eine vom „Siècle" gestellte Rundfrage über das Verhältnis von Deutschland und Frankreich war: „Eine freundnachbarliche Einigung," heißt es da, „zwischen beiden wäre ein tatsächlich natürliches Verhältnis. Dagegen muß und wird jede Vereinigung eines kontinentaleuropäischen Landes mit einem nicht kontinentalen oder transozeanischen dahin führen, daß jenes dem übrigen Europa feindlich wird, daß es unfähig für eigene selbständige Weltpolitik wird und schließlich in die Abhängigkeit des unnatürlichen Bundesgenossen gerät."

Schon damals hatte man, im tiefsten Frieden, jenseits des Kanals für die Deutschen das freche Schimpfwort von den „Hunnen" geprägt. Hatte doch Rudyard Kipling um die Wende 1902 auf 1903 die Gefühle der „Vettern" jenseits des Kanals in die Schmähworte gefaßt:

Der Frieden kam! Und wir müssen aufs neu
Vom Kanal übers Erdenrund —
Zusammen mit Schwindlern ohn' Scham und Scheu
Mit dem Goten, dem Hunnenhund

und hatte die Antwort, die ihm gebührte, erhalten von dem Mann, der jetzt in Weimar vor dem internationalen Publikum von deutschem Wesen und Werten zeugte und mit den Worten schloß: „Drum, wenn Sie nach Haus zurückkehren, werden Sie das Bewußtsein in sich tragen, daß Sie einige Tage am Herzen Deutschlands gewohnt haben. Möchte es Ihnen wohl gewesen sein an diesem Herzen, möchten Sie die Empfindung dahinnehmen, daß Sie den Lebensschlag eines tapferen, großen, mächtigen Organs vernommen haben, eines Herzens, in dem Raum war,

Raum ist, Raum sein wird für jeden lichtvollen Gedanken, jedes große Gefühl, für alles was wir begrüßen in dem Wort die Menschheitskultur der europäischen Welt." — — —

Was über die dichterische Ernte dieser so eigentümlich bewegten und erregten Sommer- und Herbstmonate noch vor Wintersbeginn verlautete, war wieder für die Freunde wie für die Fernerstehenden eine Überraschung eigener Art. Ende August schon meldeten die Zeitungen, daß Ernst von Wildenbruch eine „Hauskomödie" in vier Akten: „Der unsterbliche Felix" vollendet habe, und ehe noch diese am 4. Februar an ihrer Geburtsstätte in Weimar zum erstenmal über die Bretter ging, brachte das Februarheft der „Deutschen Rundschau" den ersten Teil einer im Sommer und Herbst geschriebenen, Anfang Dezember abgeschlossenen, größeren Erzählung „Semiramis".

Von der überschauenden Warte des Menschenideale und Menschenschicksale in seiner Seele bewegenden Sehers ein Abstieg in die Regionen des Alltagserlebnisses und des Alltagsmenschen! Feierabendarbeit in einer Ruhepause vom großen Werk, Fäden, gesponnen im verdämmernden Widerschein der häuslichen Herdflamme aus Eindrücken, wie sie am Abend des Werkeltags aus den Winkeln des Gemachs sich sachte hervorstehlen und den leeren, stillen Raum mit Fragen und Bildern erfüllen, die nicht eher weichen, als bis die Seele sich durch Gestaltung von ihnen befreit hat.

Wie immer, wenn die schöpferische Phantasie arbeitet, versinkt unter der Arbeit die umgebende Außenwelt — „während des Schreibens," heißt es einmal bezeichnend, „habe ich immer das Gefühl, als hätte ich nie in anderer Art geschaffen" — und die auf der jeweiligen Bühne handelnden und leidenden Gestalten sind nicht nur selbst in ihre besondere Lebensatmosphäre eingeschlossen, sondern zwingen auch den Schaffenden und Gestaltenden unter ihr Gesetz, bannen ihn in den Kreis ihres begrenzten Lebens.

Diese inneren Vorgänge muß man sich vor Augen halten, um den richtigen Maßstab und das Verständnis für diese Phasen der dichterischen Tätigkeit Wildenbruchs zu gewinnen und vor allem auch zu begreifen, wie er in solchem Augenblick zuweilen dadurch den Maßstab des Urteils für den Wert der eigenen, positiven Leistung verlieren konnte. Eine Erscheinung, die dem landläufigen, vor allem durch Fontane aus-

gegebenen Urteil von seiner „Kritiklosigkeit“ immer wieder recht zu geben schien.

Gerade die Hauskomödie: „Der unsterbliche Felix“ ist hierfür ein schlagender Beleg. Es war nach langer Pause der erste Versuch wieder auf dem Gebiet der Komödie des bürgerlichen Lebens, einem Stoffgebiet, an dem, wie früher schon ausgeführt wurde, seine Seele mit einer unglücklichen Liebe hing. Der letzte Versuch war im Jahre 1894 ein dreiaktiger Schwank: „Die Mission“ (später in „Diogenes“ umgetauft) gewesen, den er selbst im Frühling 1895 noch in zwölfter Stunde vom Lessingtheater, das mit den Proben bereits begonnen, zurückgezogen hatte und der — nur als Bühnenmanuskript gedruckt — infolgedessen nicht an die weitere Öffentlichkeit gelangt war. Dem „Unsterblichen Felix“, jenem zweifellos in der Stoffwahl wie in der Ausführung überlegen, aber war dieses stille Erlöschen, ehe er noch geglüht, nicht beschieden, obwohl ihm das gleiche Los zu gönnen gewesen wäre. Es war kein Freudenbringer, weder für seinen Schöpfer, noch für das deutsche Theater. Mit einer derb schwankhaften, namentlich im ersten Akt mit drastisch wirkenden, komischen Effekten glücklich arbeitenden satirischen Handlung einsetzend, im zweiten Teil mit überreichlichen Motiven eines bürgerlichen Rührstücks arbeitend, konnte diese „Hauskomödie“ weder für die eine noch die andere Seite des Gemäldes künstlerisches Behagen und innere, seelische Teilnahme erwecken, am allerwenigsten durch den Träger der zwiespältigen Handlung, der im Laufe der Komödie sich aus einer fast trottelhaften Karikatur eines eitlen Modeschriftstellers im Stil der „Fliegenden Blätter“ in einen an l'Arrongesche Muster erinnernden sentimentalen père de famille verwandelt. Ein Fehlschlag mit einem Wort, über den auch ein stellenweiser äußerer Bühnenlach- und tränenerfolg nicht hinwegtäuschen konnte. Im Publikum riet man, was bei der liebevollen Einzelausführung gewisser satirisch-karikaturenhafter Motive in der Gestalt des Helden begreiflich war, auf ein bestimmtes dabei vorschwebendes, lebendes Modell. Wohl mit Unrecht. Daß für eines oder das andere in Wort und Geste, Art und Unart gewisse Vertreter modernen Literatentums Modell gestanden, soll damit natürlich nicht in Abrede gestellt werden. Aber diese Züge waren für ihn nicht die Hauptsache.

Das zeigt vor allem die epische Dichtung, die stofflich und zeitlich in einem so nahen Zusammenhang mit der Hauskomödie steht, „Semiramis“. Mit ihr betrat Wildenbruch — und man möchte sagen, daß ihm die Hauskomödie dabei als eine Art Laufbrett gedient hatte — nach längerer Pause wieder das Gebiet des modernen Gesellschaftsromans oder richtiger der Gestaltung eines psychologischen Problems im Rahmen einer nach den verschiedensten Richtungen ausstrahlenden Schilderung gesellschaftlicher Zustände in dem Berlin der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, unter starker Benutzung von typischen und individuellen Modellen. Und wenn es auch hier schwer ist, mit absoluter Bestimmtheit zu entscheiden, was dabei der Phantasieanreger für ihn gewesen, das Problem oder die Modelle, die das Problem verkörpern, und wenn, gerade auch wegen des zeitlichen Zusammenhangs mit dem „Unsterblichen Felix“ manches dafür spricht, daß es sich bei diesen zwischen die große Schöpferarbeit eingesprengten Gestaltungen der bürgerlichen Erscheinungswelt um eine Art Zwang zur Liquidation des im Laufe der Jahre über Menschen und Verhältnisse der bürgerlichen Umwelt angehäuften und kapitalisierten Ärgers handelte, so spricht doch die innere Wahrscheinlichkeit dafür, daß die beiden bauenden Elemente — Modell und Problem — schon im ersten Schöpferstadium sich in ihm zu einer Einheit verschmolzen haben, dergestalt daß, während des eigentlichen Gestaltens für ihn selbst der ursprüngliche Dualismus vollständig ausgelöscht war.

Doch legen die Beobachtungen über die inneren Voraussetzungen gerade seines epischen Schaffens in früheren Zeiten und vor allem die bei Gelegenheit der letzten epischen Dichtungen — „Unter der Geißel“, „Das Wunder“ — erwähnten eigenen Bekenntnisse über die Genesis seiner Gestalten und Probleme in dieser Epoche mindestens die Vermutung nahe, daß auch hier der Urkeim das Problem gewesen ist.

Das reizende, beunruhigende, Gestaltung heischende Problem ist ja bei dem Epiker Wildenbruch mit verschwindenden Ausnahmen von Anfang an aus dem Seelenleben der Frau geschöpft. Während er aber früher in der Regel dieses Frauenproblem zu entwickeln liebte an dem Gegenspiel eines männlichen Charakters, der im wesentlichen aus seinen eigenen Charaktereigenschaften und seinen persönlichen Gefühlsgängen

und Erfahrungen seine Nahrung zog und Gestalt erhielt, verkörpert jetzt der Gegenspieler Eigenschaften, Ansichten und Lebensgewohnheiten, denen er nicht nur fremd, sondern feindlich gegenübersteht. Der Gegenspieler wird zu einem Demonstrationsobjekt, an dem typische und individuelle Krankheits- und Degenerationssymptome der Zeit mit allen zu Gebote stehenden Mitteln des zürnenden Propheten und des bitteren Satirikers eindringlichst veranschaulicht und an den Pranger gestellt werden.

Dieses Herausziehen der eigenen Persönlichkeit aus dem Kernpunkt seines epischen Schaffens, das sich erklärt aus der früher beleuchteten gleichzeitigen instinktiven Einstellung seines Ichs als treibendes Rad und beseelendes Element in seine Dramen — „König Laurin“ —, bedingt für die mit diesem Zeitpunkte einsetzende Novellendichtung eine andere innere Perspektive der Handlung und damit auch eine andere äußere Technik. Die Persönlichkeit des Dichters steht nicht mehr in den Begebenheiten, sondern über und neben ihnen als Zuschauer und Richter, ergreift das Wort, möchte ich sagen, nicht zur Tagesordnung, sondern zur Geschäftsordnung.

Diese veränderte Technik ist besonders auffällig in „Semiramis“. Man spürt — vor allem an dem beständig wechselnden Blickpunkt des Erzählers — deutlich, daß ihm seine neue Rolle noch nicht geläufig ist.

Das psychologische Problem aber, das ihn gereizt hat, ist das Problem des „gefährlichen Alters“ der Frau, deren Sinne zum erstenmal jählings geweckt werden, gerade in dem Augenblick, da die Natur Stille gebietet; einer Frau, über die dadurch zum erstenmal in ihrem Leben nicht nur die physischen, sondern auch die seelischen Fraueninstinkte Macht gewinnen, zwanzig Jahre zu spät; eine starke, bedeutende, heißblütige, aber „bis ins tiefste Innere keusche“ Frau, deren Schicksal sich dadurch kompliziert, daß der Erwecker ein Unwürdiger ist; die psychischen und physischen Erregungszustände und Verwicklungen, die sich aus einer solchen Lage ergeben können, ergeben müssen. Was geht in einer solchen Frau vor, wie antwortet ihre Seele? Das ist das Problem „Semiramis“, für das den Hintergrund und bis zu einem gewissen Grade auch den Körper das Modell lieh, das jeder, der im geistigen Berlin der achtziger und neunziger Jahre einigermaßen Bescheid weiß, nach

den ersten Seiten erkennt und mit Namen nennt. Wer je in dem Hause Lipperheide in der Villa in der Potsdamer Straße zu Gaste war, wer eine Erinnerung hat an das, was an geistiger Kraft und Energie, an Organisationstalent in der Frau des Hauses lebendig war, der erkennt nicht nur die Räume des Hauses, in denen Frau Schellram ihre Gäste empfängt, sondern erkennt in Frau Leontine selbst das Urbild der „großen, guten und klugen Frau" wieder. Nicht im Äußeren — dafür ist das Urbild anderswo zu suchen — und auch nicht in den inneren Erlebnissen — die freie Schöpfung drängender Phantasie sind — wohl aber in allem, was den Glanz, die Würde und die Bedeutung dieses Hauses und seiner Herrin ausmachte. Ist so diese Gestalt aus Liebe und Verehrung geboren, so ist der männliche Gegenspieler, der „Dichter" Edgar Martisius, geboren aus Haß und Verachtung. In ihm gewinnt zum erstenmal die ganze Fülle von männlichem Zorn, von Bitterkeit und Ekel, die sich im Laufe der Jahre über das Treiben gewisser Literatenkreise in der Seele des Dichters angesammelt hatte, Gestalt. Typische und individuelle Züge, geschöpft aus einer Fülle von Erfahrungen mit modernen Dichtercharakteren mit und ohne Anführungszeichen sind hier vereinigt zu einem unerfreulichen Zerrbild, dessen Porträtähnlichkeit im einzelnen keiner verkennen wird, der auf diesem Felde je selbst zu beobachten in der Lage war. Wenn auf ein Werk Wildenbruchs aus dieser Epoche das Wort von dem eruptiven Charakter seines Schaffens zutrifft, so ist es bei „Semiramis" der Fall. Das Eruptive tritt aber auch darin zutage, daß, wie bereits angedeutet wurde, diese Erzählung sowohl in der Sprache, der Wahl des Ausdrucks wie in der Anordnung und Einordnung der Begebenheiten die letzte formende, glättende, ausschmelzende Hand vermissen läßt.

Wie ein eigentümlicher, ergreifender Nachklang aber der besonderen Erregungen dieses Jahres erschien zu Weihnachten 1903 eine in den letzten Wochen geschriebene Skizze „Archambauld". „Ein Blatt vom Lebensbaum", wie er es nannte.

Seit der Veröffentlichung der Briefe seiner Mutter, im Herbst 1902, in dem Buche seines Freundes von Boguslawski, war der geliebte Schatten ihm durch diese unmittelbaren Äußerungen ihres Lebens wieder näher gerückt, wie neu geschenkt, und die in jener Rede

auf dem internationalen Kongreß in Weimar im September 1903 heraufbeschworenen Erinnerungen aus den Jugendtagen in Arnautköi hatten das liebe Bild gerade in dieser Umgebung ihm wieder vor die Seele gestellt. Er war noch einmal in das Land der Kindheit zurückgekehrt. Die Kinderjahre am Bosporus, in den Gärten von Arnautköi, Jahre, darein die Kriegsgewitter des Krimkriegs seltsame Lichter und Schatten warfen, in denen die Knaben an der Hand ihres Lehrers Frick zuerst eine ahnungsvolle Vorstellung von großen, völkerzerstörenden und völkergründenden geschichtlichen Katastrophen empfingen, und in denen die geliebteste Gestalt, die Mutter, noch Mittelpunkt des Hauses, Zufluchtsstätte für alle Träume und Hoffnungen, Freuden und verschwiegene Kümmernisse eines Kinderherzens war. Und von all diesem eingeschlossen die Gestalt des kleinen Fremdlings Archambauld, der mit sehnsüchtigen, erstaunten Blicken in dies Kinderparadies blickt und dank der Güte und verstehenden Liebe der „Gesandtin" eine kurze Spanne Zeit daran teilhaben darf, bis ihn die Woge des Lebens wieder in die Ferne trägt, hinaus aus dem Kinderland, hinaus auch aus dem Gesichtskreis seiner kleinen deutschen Freunde, mit Ausnahme des einen, der uns fast ein halbes Jahrhundert später die Geschichte vom Archambauld erzählt, mögliche Perspektiven der Entwicklung in das Kindererlebnis verflechtend, Wahrheit in Dichtung fortsetzend. „Wir werden sagen Arnautköi — rien que ça, rien que ça, werden wir wissen — alles, alles, alles!" Das Abschiedswort des kleinen Freundes, das ihm selbst ein tief in die Seele gegrabenes Lebenssymbol werden sollte, ward der Phantasieanreger für die frei erfundene Schlußwendung. Und das Evangelium der Liebe, das der tapfere, heißblütige Mann, dem das Herz jauchzte, wenn der Heerschild klang, durch ein Leben von Kampf und herbem Widerstreit der Meinungen getragen, getragen als ein Vermächtnis des „heiligen Menschen", „den der Mensch nur einmal verlieren kann", das gibt den Schlußakkord seiner Kindheitserinnerungen, wie es den Eingangsakkord gegeben hatte: „Liebt euch, ihr Menschen, habt euch lieb!"

3. Ermanarich der König.

Das ist Königs Not,
Geheimnis tragen, das kein andrer teilt.

Wie aber alle diese Bilder und Gestalten doch nur aus Keimzellen, die in der peripheren Zone seiner damaligen Gedanken- und Anschauungswelt kreisten, ihren Lebenstrieb zu künstlerischer Form schöpften, davon hatten nur die Allernächsten eine witternde Ahnung aus gelegentlichen Andeutungen, die verrieten, in welchen Regionen eigentlich seine Phantasie suchend fragend und gestaltend umherschweifte, seit nach der Vollendung des „König Laurin" im großen dramatischen Tagewerk eine scheinbare Ruhepause eingetreten war.

Nur einzelne „Blätter", die in den Jahren 1903 und 1904 ein Windhauch von außen kommender, vorübergehender Erregungen vom Baum des Lebens löste und über die Häupter der Menge wehte, hätten auch den Fernerstehenden verraten können, was in der geheimsten Werkstatt an bauenden Kräften sich regte.

Aus dem im Juni 1903 in der „Nationalzeitung" erschienenen für die Bewegung der Heimatkunst mit wuchtiger Beredsamkeit eintretenden Aufsatz „Furor Teutonicus. Eine Studie mit Nutzanwendung", und dem im Oktober 1904 im „Tag" veröffentlichten geharnischten Protest gegen die dem Berliner Opernhaus, dem Werke des genialen Knobelsdorff, geltenden Vernichtungspläne: „Vandalen. Ein Wort in letzter Stunde" hatte vielleicht mancher geruhsame Leser mit Staunen erfahren, wie vertraut dieser Fürsprecher für Heimatkunst und für das Denkmal des Berliner Rokoko mit den verwirrten und dunklen Begebenheiten aus der Zeit der Völkerwanderung war, wie er erzählte von der großen Niederlage der Alemannen unter König Knodomar 357, „an der Stelle, wo heute Straßburg steht" durch Flavius Julianus, „der später als Kaiser Julian der Apostat hieß", und von den Vandalen, die 455 unter Geiserich, Godegisels Bastardsohn, dem König, auf ihren Schiffen von Karthago kamen, in Ostia landeten und von da aus über Rom herfielen. Alles für den mit Wildenbruchs Art einigermaßen Vertrauten Zeichen, wie sehr seine

Seele mit diesen Gestalten und Problemen auch nach der Vollendung des „König Laurin“ noch innerlich beschäftigt sein mußte, wie seine Phantasie noch immer über diesem Trümmerfeld der ersten weltgeschichtlichen Katastrophe des Germanentums wie ein Adler unruhig, beutespähend mit schwerem Flügelschlag kreiste.

Und doch sollte zu seinen Lebzeiten nichts mehr davon an den Tag treten. Niemand außer einem ganz kleinen Kreise Eingeweihter erfuhr, daß er unmittelbar nach dem „König Laurin“ aufs neue den Kiel zu einer großen aus den Schicksalen der Ostgoten geschöpften Tragödie gestreckt hatte, und daß das Werk bereits im Frühling 1903 in seiner ersten Gestalt vollendet worden war. Ein Werk, an dem seine ganze Seele hing und das doch das Schicksal des Lebendigbegrabenwerdens erfahren sollte.

Die reine Freude an dem glänzenden, einmütigen Erfolg des „König Laurin“ hatte ihm wieder einmal eine neidische Schicksalstücke zu vergällen gedroht. Am zweiten Weihnachtsfeiertage hatte die ganze kaiserliche Familie einer Aufführung des Dramas beigewohnt; nach dem vierten Akte aber hatte die Kaiserin demonstrativ das Theater verlassen, verletzt durch die naturalistisch-sinnlichen Töne, die in der Szene zwischen Justinian und Theodora zum Schluß angeschlagen werden und die vielleicht durch das Spiel der beiden in ihren Rollen aufgehenden Darsteller noch etwas über die Absichten des Dichters hinaus gesteigert sein mochten. Das Nachspiel der Erörterungen und Beanstandungen, das auch in der Tagespresse besprochen wurde und zu dem Gerücht sich verdichtete, die hohe Frau habe zur Bedingung gemacht, daß alle im Königlichen Schauspielhaus aufzuführenden Stücke künftig vorher ihr vorgelegt würden, hatte im Bereich des Königlichen Theaters selbst unmittelbar eine Katastrophe zur Folge gehabt oder jedenfalls beschleunigt — den Rücktritt des Grafen Hochberg — und eine Zeitlang schien es, als ob damit auch die Tage des „König Laurin“ auf dem Hoftheater gezählt seien. Eine Befürchtung, die sich übrigens, zunächst wenigstens, als grundlos erweisen sollte.

In dieser das Innerste des Dichters schmerzlichst aufwühlenden und alle alten Wunden früherer Erlebnisse aufreißenden Krise war ihm das neue, werdende Drama Trost und Halt gewesen.

„Hätte ich," schreibt er am 16. Februar 1903 an Spinner, „in den Tagen nicht mein Asyl, mein neues Stück ‚Ermanarich der König' gehabt, an dem ich arbeitete und wer sagt, wie lange noch arbeite, sie wären mir noch schlimmer gewesen, als sie waren." „Ermanarich," hatte ihm darauf der vielkundige Freund erwidert, „bietet eine mächtige Fülle poetischen, aber auch grausamen Stoffes. Das schwankende Bild von Sage und Mythus gibt dem Dichter viel Freiheit der Bewegung und die Möglichkeit, Gedanken, die unsere Zeit durchziehen, hineinzuweben in die Gebilde der Vergangenheit. Was wird uns Ihr Ermanarich alles sagen? Wird der grausame Tyrann selbst tragischer Held? Wird der Mephisto Sibich ein Geist sein, dem bösen Laurin in der Feindschaft gegen das Germanentum gleich, und wird die Rabenschlacht zur Erfüllung tragischen Geschickes?"

Freudig überrascht über die Vertrautheit des Freundes „mit der düsteren, alten Zeit, in welche dieser Stoff seine Wurzeln senkt", hatte der Dichter, seiner tiefen Scheu, über Werdendes zu sprechen, gleichwohl auch diesmal treu, sich auf weitere Einzelheiten nicht eingelassen und nur über die allgemeinen Grundlinien seines Problems sich andeutend programmatisch geäußert: „Die sagenhafte Gestalt hat mit der großen, historischen das Gute gemein, daß man menschliche Dinge mit elementarer Gewalt durch sie aussprechen kann, aber vor der historischen das Gute voraus, daß man alles, sogar einen Menschen aus ihr machen kann. Hoffen wir, daß das fertige Stück Ihnen dermaleinst erklären wird, was hier vielleicht etwas dunkel angedeutet ist."

Das Schicksal des in diesen Worten sich ankündigenden Werkes, das er am 3. Mai 1903 Frau Maria in der vollendeten Handschrift zuerst zum Lesen gab, ist selbst eine Tragödie in seinem Leben geworden: trotzdem es bei dieser ersten und für ihn höchsten Instanz nicht das Echo weckte, das er gewünscht und gehofft, hielt er zunächst noch einen starken Glauben an die Trieb- und Durchschlagskraft des Stoffes, bei entsprechenden Umarbeitungen im einzelnen, fest.

Noch im Februar 1904, nach der gelungenen Aufführung des „Unsterblichen Felix" in Weimar, meint er: „Seit den neulichen Proben weiß ich, was man mit dem Weimarer Theaterpersonal leisten kann, seit ich von neuem gefühlt habe, welch ein Schatz von Liebeskraft für

meine Werke in diesem Personal ruht, fasse ich den Gedanken ins Auge, den ‚König Ermanarich' gleichfalls in Weimar geboren werden zu lassen."

Aber dann wird es jahrelang ganz still von „Ermanarich dem König", bis im Herbst 1906 der greise Amalunge noch einmal die Fesseln sprengt und Gehör heischt, in einem Ton, der, so gehalten er ist, doch von Kampf und Seelennot ergreifend Kunde gibt: Am 3. Oktober 1906 schreibt Wildenbruch aus Meran an Spinner: „... Ich habe das Manuskript meines Dramas ‚Ermanarich der König' meiner Frau zu lesen gegeben und wir kommen hinsichtlich der Konzeption des Stoffes und der Gestalt des Ermanarich nicht ganz überein. Außer ihr kennt noch niemand das Stück in seiner jetzigen Gestalt — ich habe daran seit Jahren immer von neuem gearbeitet. Nach dem alten Satze: ‚Eines Mannes Rede ist keines Mannes Rede' fühlt meine Frau selbst das Bedürfnis, daß wenigstens noch einer, womöglich ein Mann, das Werk auf sich wirken lasse. Wollen Sie dieser eine sein? ... Daß Sie mir nicht als Freund, sondern als ganz unbeeinflußter Beurteiler schreiben, darum beschwöre ich Sie auch, denn ich muß wissen, woran ich mit dem Werke bin, das ich selbst als ein sehr merkwürdiges empfinde ... Können und wollen Sie auf die Sache eingehen, so telegraphieren Sie mir bitte ganz kurz hierher Ihr Einverständnis." Auf die natürlich bejahende Antwort wandert die Handschrift aus dem Meraner Tal ins Herderhaus zu Weimar. Und am 10. Oktober schon gibt der angerufene Richter sein eingehend begründetes Urteil auf die Post; bei aller hingebenden und verstehenden Teilnahme, bei aller freudigen Bewunderung besonders der ersten beiden Akte, ein Todesurteil: „Die ausschließlich düstere Stimmung" des dritten und vierten Aktes und vor allem die Schlußwendung des letzten erwecken schwere Bedenken.

Zwei haben gesprochen und danach scheint das Schicksal „Ermanarichs des Königs" endgültig besiegelt. Schweigen breitet sich über seinem Grabe. Aber gestorben ist er auch jetzt noch nicht. Noch einmal, im Sommer 1908, ist er auferstanden und hat mit unverwüstlichem Lebenstrotz die Seele seines Schöpfers bedrängt.

„Seit acht Jahren," heißt es in einem Brief, „arbeite ich daran. Schon hatte ich es beiseite gelegt. Durch eine äußerliche Fügung ist

es mir plötzlich wieder nahegebracht worden und über mich hergefallen, daß es mich auffraß! Ich habe es noch einmal in die Hände nehmen müssen ... Ich könnte traurig werden, daß ich noch einmal soviel Seelenkraft vertan habe, aber ich sage mir, daß das Werk durch diese letzte Arbeit daran das geworden ist, was es ‚für mich' werden sollte, und daß die Arbeit insofern nicht vergeudet war."

Damit hatte sich nach sechsjährigem Kampf endlich für immer das Grab über der „Königsmumie braun und müde" geschlossen und keines Menschen Auge und Ohr vernahm wieder, solange Wildenbruch lebte, von der „bleiernen Keule", die so lange auf seinen Schultern gelegen. Bis zwei Jahre nach seinem Tode — um die Jahreswende 1910/11 an derselben Stelle, wo so manchesmal der engere Freundeskreis durch den Mund des Dichters die erste Kunde neuer Schöpfungen empfangen — das Siegel des Schweigens gelöst wurde, und noch einmal „Ermanarich der König" durch den Mund des Biographen von den überlebenden Getreuen ein Urteil heischte, und siehe da, es lautete diesmal anders, auch von denen, die einst beim stillen Lesen ihm die unbedingte Gefolgschaft geglaubt hatten versagen zu müssen.

Die Erklärung dafür liegt wohl darin, daß das lebendige Wort die in dieser Dichtung mitschwingenden starken Untertöne dem inneren Ohr anders und stärker zum Bewußtsein und Verständnis brachte, dann aber auch darin, daß manches, was einst als unmittelbare Persönlichkeitsäußerung eines mit dunklen, dämonischen Gewalten des eigenen Inneren verzweiflungsvoll ringenden Lebenden sich wie eine schier unerträglich dumpfe Last auf die Seele gelegt hatte, nun, da der Schöpfer zur Ruhe eingegangen, wie der verhallende Klang eines großen Heldenlebens die Herzen emporriß in die allem Kleinlichen und Niedrigen entrückte Gedankenwelt, die jene Gestalten und Konflikte hatte gebären müssen, weil das Naturgesetz der Stunde und der Persönlichkeit es gebot.

Daß „Ermanarich der König", dessen Anfänge, wie es scheint, noch vor die Arbeit am „König Laurin" zu setzen sind, mit diesem an Größe der Konzeption und innerem Reichtum der Motive und Probleme sich nicht messen kann, muß von vornherein zugegeben werden. Daß er aber, gleich diesem, als die Kraftäußerung einer vulkanischen Natur, die

aus tiefsten, seelischen Erfahrungen und aus einer den ganzen Lebensinhalt des Dichters bis zum Grund aufwühlenden und wie mit einem eisernen Besen auskehrenden, stürmischen Katastrophe erwuchs, zu den bedeutsamsten Kundgebungen in seinem gesamten künstlerischen Schaffen gehört, wird niemand bestreiten können, der diese zweite Gotentragödie im Zusammenhang mit Wildenbruchs menschlicher und künstlerischer Lebensarbeit in ihren Grundlagen und Zielen sich klarzumachen sucht.

Wenn Spinner nach dem in dem ersten andeutenden Briefe aus dem Februar 1903 gegebenen Stichwort „König Ermanarich" auf jene Gestalt der deutschen Heldensage geraten hatte, die in ihren Schicksalen mit Dietrich von Bern verknüpft ist, an jenen düsteren Tyrannen mit dem bösen Ratgeber Sibich, der seinen Brudersſohn Dietrich von Bern aus dem Reiche treibt und den schließlich in der Rabenschlacht von Dietrichs Hand das Verhängnis ereilt, wie es unter anderm das spätniederdeutsche Lied von „Koninc Ermenrikes dôt" überliefert — eine Vermutung, die ja nach der Rolle, die die „Dietrichssage" im „König Laurin" spielte, sehr nahe lag — so war er allerdings auf einer falschen Fährte. Der „Ermanarich", der Wildenbruch bedrängte, war nicht jener in mythenhaftes Dunkel sich verlierende Held der Sage, sondern sein geschichtliches Urbild, der Ostgotenkönig Ermanarich oder Hermanarich, von dem Jordanes berichtet, und das Problem, das sich für Wildenbruch in dieser Gestalt verkörperte, war das alte, ihn immer wieder und wieder mit düsterem Reiz umspinnende Problem vom Sterben, vom Untergang der Goten.

„Die letzte Gotenschlacht", das Bild dieses Todeskampfes der Ostgoten unter Tejas am Vesuv, spielt schon in dem im Winter 1892/93 geschriebenen Roman „Eifernde Liebe" eine bedeutsame Rolle. Es ist das Bild, das der Maler Heinrich Verheißer entwirft und aus dem vor allen zwei Gestalten heraustreten, ein Mann und ein Weib: „Vorn oben steht der Tejas," beschreibt der Maler — „das ist nun ein Kerl — baumlang fast wie ein Riese — die gelbe Mähne fließt ihm vom Kopf, ellenlang beinah bis auf den Rücken, vor sich hat er den Schild auf die Erde gepflanzt und der Schild reicht ihm bis ans Kinn, und in dem Schilde sieht man die Spieße der Byzantiner stecken, die sie nach ihm geschossen haben, und zu seinen Füßen liegt ein ganzer Haufen

von toten Feinden ... und nun das Gesicht von dem Kerl, sehen Sie — er weiß natürlich, daß nichts mehr zu retten ist, er will nur noch Rache ... In dem Gesicht, sehen Sie, da erkennt man, daß er vergessen hat, daß die Goten Christen geworden sind und in Italien jahrelang gelebt haben und verschlappt und vermanscht sind, da ist wieder der Gote in ihm lebendig geworden, wie seine Vorfahren gewesen sind, als sie noch hier oben im Urwald saßen ... Am Fuße also vor dem Hügel, da kämpft nun also der Tejas — und auf dem Hügel hinter ihm, über ihm, da steht eine — ein Weib ... vielleicht das Weib des Tejas, vielleicht seine Geliebte ... Es ist eine Gotin, in ihrer Art als Weib, so wie der Tejas als Mann ... die auch das Christentum vergessen hat, jetzt da es ans Sterben geht und zu Wodan und Asa-Thor zurückgekommen ist, so eine Art Velleda, verstehen Sie, von der Tacitus erzählt, daß sie den Germanen im Urwald prophezeite. Mit einem Gesicht, wie eine Königin; wie ein goldener Mantel flattert ihr das Haar vom Haupt und deckt ihr den Rücken und die Brust, von der das Kleid halbzerrissen niederhängt — denn natürlich haben die Kanaillen von Byzantinern schon die gierigen Hände nach ihr ausgestreckt ... Aber noch haben sie sie nicht. Wie eine Königin steht sie über ihrem Volke, wie eine Göttin. Die nackten Arme hat sie über das Haupt erhoben und in den Händen hält sie eine goldene Harfe ... und singt ihrem Volk den letzten Gesang, den Sterbegesang ... ein uraltes Lied von Walhalla und den Asen und Helden, zu denen sie nun eingehn werden, die tapferen Goten alle, im nächsten Augenblick. Und die Sterbenden blicken zu ihr auf, und man sieht ihnen an, wie sie auf den Wellen des alten Liedes hinüberschwimmen in die Ewigkeit, und über die Lebendigen, die Kämpfenden rauscht der Gesang dahin, und da wendet der Tejas das Haupt nach dem Weibe hin — und das eben ist das Ende. Denn in dem Augenblick ... rückt er den Schild, der ihn bis dahin gedeckt hat und da wird sein Hals frei. Und den Augenblick benutzt natürlich so eine byzantinische Kanaille und hurr — jagt er ihm den Spieß in die Kehle — und aus ist's" ... „Wie grausam," sagt Dorothea ... „daß er doch eigentlich durch die Frau umkommt." „Das hat ... was Wahres ... aber sie wird ja auch sterben, und wenn sie sich drüben in Walhalla begegnen, glaub' ich nicht, daß er ihr böse sein wird."

So hatte das grausame Bild der sterbenden Goten, das Heinrich Verheißer nur entwerfen, aber nie vollenden sollte, weil die „weiße Dorothea“ unter seiner eigenen Grausamkeit zerbrach, jahrelang vor der Seele des Dichters gestanden, und immer wieder und wieder hatte seine Phantasie den Todeskampf des welscher Übermacht und Tücke unterliegenden Germanentums mit düsterer Inbrunst umspielt.

Immer wieder war er mit brennender Wißbegier den Spuren der Ursprünge und der seltsamen Wege jener wie unmittelbar aus dem alten germanischen Götterhimmel herausstürmenden und wie eine ungeheuere Flutwelle über die christlich-römische Welt sich ergießenden, blondhaarigen und blauäugigen Riesen in der Geschichte nachgegangen, hatte sich aus des Engländers Thomas Hodgkin „Italy and her Invaders“ eingehende Kenntnisse über den westgotischen Einbruch in Italien geschöpft und war vielleicht dort zum erstenmal unter den Angaben über die älteste Geschichte der Goten auf den Namen und die Gestalt des Ostgoten „Hermanric, noblest of the Amals, who subdued many warlike nations of the North and forced them to obey his laws“ gestoßen, den nach Jordanes die Zeitgenossen mit Alexander dem Großen verglichen. Rudolf Köpkes „Anfänge des Königtums bei den Goten“ (1859), Wietersheim-Dahns „Geschichte der Völkerwanderung“, Amedée Thierrys „Attila und seine Nachfolger“ in der Übersetzung von Burckhart hatten den Blick erweitert und vertieft, und mehr und mehr war aus dem Wirrsal dunkler, verworrener, geschichtlicher Daten und Kombinationen die Gestalt jenes alten Ostgotenkönigs riesenhaft und beherrschend herausgewachsen, dessen Heldentum und dessen Reich lange vor jenen letzten Kämpfen auf italischem Boden unter dem Ansturm der von Osten hereinbrechenden Barbarenhorden zusammengebrochen war.

Wenn aber diese, seine Phantasie bannende Gestalt nicht nur von vornherein für den Todeskampf der Goten eine andere Zeit und eine andere Front bedingte, so war damit zugleich auch für den letzten Ausgang eine andere Perspektive gegeben.

Die Ostgoten, die unter und mit ihrem König Ermanarich gegen die Hunnen kämpfen und von ihnen vernichtet werden, sind, trotz ihrer Niederlage, nicht, wie die Westgoten unter Tejas am Vesuv, die letzten ihres Stammes, die unter ihren erschlagenen Leibern mit der Ver-

Ernst von Wildenbruch
(1906)

gangenheit zugleich die Zukunft ihres ganzen Volkes begraben, sondern sie sind der vorgeschobene Posten eines an der Schwelle einer großen Zukunft stehenden, jugendkräftig emporstrebenden Volkes, das in dieser Prüfung erst reif wird für die weltgeschichtlichen Aufgaben, die ihnen die Zukunft aufbehalten hat; eines Volkes, das in diesem, scheinbar Untergang drohenden, Kampf sich befreit von den schädlichen Gewalten im Inneren, die bis zum Eintritt der letzten Not das Zusammenraffen seiner urwüchsigen Kraft zu einem großen gemeinsamen Zweck verhindert haben, eines Volkes, das, indem es lernt sich selbst zu wollen, erst Volk wird.

Diese neue Perspektive aber erwächst dem Dichter nicht allein aus der Veränderung und Umbildung seiner ursprünglichen Idee durch die Forderungen des schließlich Macht über ihn gewinnenden Stoffes, sondern durch die Forderungen, die das Mitdurchleben seiner eigenen Zeit an sein Ich stellt.

Deutschland, hab' acht!
Wendet die Augen, lauschet nach Osten;
Hört Ihr es scharren an Schwelle und Pfosten?
Hört Ihr es heulen, hört Ihr es kratzen
Mit schäumendem Rachen, mit reißenden Tatzen?
Deutschland, birg deine junge Brut!
Die Wölfe des Ostens lechzen nach Blut.

Das ist für den um die Wende des Jahrhunderts sorgend in die Zukunft seines Volkes blickenden Seher und Dichter die wache Sorge, die „Königssorge", die auch „Ermanarich, den König" am Vorabend der Weltkatastrophe der Völkerwanderung nicht schlafen läßt:

Grau färbt das Alter, grauer färbt die Sorge,
Doch Königssorge bleicht mit weißem Schnee,
Denn Königs Tagewerk ist hartes Werk. —
Das Roßvolk kam — wir schlugen sie und schlugen
Jene, die Roßblut tranken, und wir schlugen
Die, welche knien vor dem nackten Schwert.
Und als wir sie bezwungen, schliefet Ihr; —
Ich aber wachte, denn nicht schlafen ließ mich
Geheimnis, das ich kannte, das von Euch

Kein einz'ger kannte; das ist Königsnot:
Geheimnis tragen, das kein andrer teilt.
Denn schlimmer als die Völker, die wir zwangen,
Ist noch ein Volk, von dem ihr all nicht wißt:
Das wohnt im Aufgang, zahllos wie die Wölfe,
Wie Wölfe blutig, nennt sich Volk der Hunnen,
Sein Rachen wider Goten aufgesperrt — —
Ich aber will, daß Goten leben bleiben!

So spricht zu seinem Volk im zweiten Akt Ermanarich, der König, in dem „drei Menschenalter sind", dessen Leben „Suchen war", „nach dem Manne, in dessen Brust das Zeichen des Götterursprungs, Kraft zum Wollen sei."

Und als er ihn schließlich gefunden, nachdem Torismund, sein Sohn, sein Erbe, seine Freude und sein Stolz, von Hunnenpfeilen erlegt, in ein frühes Heldengrab gesunken, nachdem Hunimund, der zweite Sohn, der unkönigliche, unwürdige Sklave ungezügelter tierischer Instinkte, sein Blut verleugnend zum Verräter seines Volkes geworden ist, als er ihn, den Mann, schließlich gefunden in Alarich, dem jungen Tervingen (Westgoten), aus dem Königsgeschlecht der Balten, da reift in der Seele dieses königlichen Greises der Entschluß und der Wille, während er selbst mit den Seinen sich dem Tode weiht, diese kraftvolle, edle Jugend dem Leben und damit der Zukunft seines Volkes zu erhalten, zu erhalten ihn, den Jüngling, der anzusehen ist wie Tejas, der letzte Gote, auf jenem Bilde Heinrich Verheißers, und mit ihm das Weib, Walladamara, die Tochter Atanarichs, des letzten Königs der Westgoten, die die Zukunft in ihrem Schoße trägt und die auch aufs Haar jener todgeweihten Gotenkönigin auf dem Bilde gleicht; nur daß diese beiden eben nicht sterben, sondern leben bleiben, während das ruhmreiche greise Alter ihnen sterbend den Rücken deckt:

Auf deine Stirn
Küßt dir Ermanarich die Gotenkrone,
Aus meiner Seele dich erzeuge ich.
Mit meiner Seele dich beschenke ich.
— — — — — — — — — — — — —
Wollen und Sorgen, das die andern sättigt,

Uns selber hungrig läßt und Hungers froh,
Den Sporn zur Tat, den immer wühlenden,
Die stille Himmelsfreude des Gelingens,
Das alles, alles geb' ich dir!
Ich bin die Nacht, die von der Sonne träumt,
Du sei die Sonne, die aus mir hervorgeht!
Draußen verhungern Goten — nähre sie!
Draußen erfrieren Goten — wärme sie!
Sie gehen irr' — Du leuchte ihnen, leuchte!
Sei Sonne! Sonne! — — — — —

Diese letzte Wendung und Vollendung eines königlichen Lebens, geboren aus der Seele des Dichters, der ein königlicher Mensch war, geboren aus dem Herzen eines in gefahrdräuender Zeit sich zum letzten Abschied rüstenden Kämpfers, dessen letzter Gedanke der Zukunft und dem kommenden Geschlecht gilt, war es merkwürdigerweise, die seinerzeit bei den ersten ins Vertrauen gezogenen Lesern die schwersten Bedenken erregte. Es widerstrebte ihrem Gefühl nicht so sehr, daß der Greis so entscheidet und handelt, als daß die Jugend sich seinem Gebot fügt und ins Leben enteilt, während er stirbt. Sie hörten aus den Worten des Lebenden noch nicht die unsterbliche Überwinderfreudigkeit und Zuversicht heraus:

Leben ist ganz geheimnisvoll wie Tod —
Litt'st du, so lang du lebtest, davon Not? — —

Aus den ziemlich verworrenen und zum Teil einander widersprechenden, im wesentlichen auf Jordanes zurückgehenden historischen Nachrichten über die Zustände der Ost- und Westgoten zur Zeit des Einbruchs der Hunnen und über die Persönlichkeit und die Schicksale des Amalungen Ermanarich, wie er sie im Eingang des zweiten Bandes von Wietersheim-Dahns „Geschichte der Völkerwanderung" zusammengestellt und kritisch gewertet fand, hat Wildenbruch mit dichterischer Freiheit die Tatsachen und Persönlichkeiten sich herausgehoben, die, sei es einzeln, sei es in Verknüpfung, keimkräftige Triebe für eine dramatisch-tragische Handlung mit Ermanarich als Mittelpunkt zu enthalten schienen. Aus den Kämpfen und Einigungsversuchen der beiden Gotenstämme, der Greutungen (Ostgoten) unter dem Amalungen Ermanarich und der Ter-

vingen (Westgoten) unter dem Balten Athanarich, die in einer zeitweiligen Verschmelzung beider unter einem König — Ermanarich — ihren Abschluß fanden, wuchs ihm das Eingangs- wie das Schlußmotiv: die unter Athanarich entarteten Westgoten werden durch Ermanarich vor dem vernichtungdrohenden Ansturm der Römer unter Valens gerettet, um den Preis der Unterwerfung und des Verlöbnisses der Tochter Athanarichs Walladamara mit dem Sohn Ermanarichs, dem heldenhaften Torismund. Beide Namen und Gestalten, aber in anderen Verknüpfungen, bereits in den geschichtlichen Quellen eine Rolle spielend. Von dem zweiten Sohn Ermanarichs berichten die Quellen, er sei zu den Hunnen übergegangen. Daraus erwuchs die den dritten und vierten Akt beherrschende und verdüsternde Gestalt des unwürdigen Thronerben, der aus Neid und niedriger Rachsucht den Vater und König und sein eigenes Volk an den Feind verrät: das dämonische Gegenspiel der Entartung und Gemeinheit gegen die in Ermanarich verkörperte Größe des Staatsgedankens und die in Walladamara und dem ihr gesellten jungen Balten Alarich kämpfenden, völkererhaltenden und völkerbefreienden Kräfte des reinen, auf das Gute gerichteten Willens und der sich selbst überwindenden Entschlußfähigkeit zur Unterordnung des einzelnen unter den Willen des Ganzen.

Daß die dadurch hervorgerufenen Konflikte und Kämpfe tiefe Schatten werfen, und daß vor allem die Gestalt des Hunimund in den Ausbrüchen ihrer wüsten, sinnlichen Brunst dem modernen Gefühl fast Unerträgliches zumutet, wurde von den ersten Lesern sehr stark empfunden, und auch bei einer Aufführung würde vielleicht das Gefühl vieler, wenn nicht der meisten, sich dagegen auflehnen. Und doch ist das, was hier an dämonischer Zügellosigkeit und Wildheit in Worten und Taten sich Luft macht, auch in seinen grotesken Verzerrungen ein Element, das in dieser Atmosphäre gerade in diesen Formen sein Daseinsrecht hat. Alle Teufel niederer Instinkte und Triebe scheinen losgelassen in diesem verräterischen Königssohn, alle Teufel, die ein ganzes Volk verderben und zerstören, alle Dämonen, die an der Seele des Dichters, die in Verzweiflungsqualen über die seinem Volke drohenden Gefahren ringt, wie mit glühenden Zangen reißen und ihn zwingen, in die tiefsten Abgründe hinabzusteigen und das, was er in diesen Tiefen erlebt, wie

ein widerwärtiges, gräßliches Meduſenhaupt denen, für die er lebt und ſchafft, vor die Augen zu halten.

Auch das iſt „Königs Not“ und -Pflicht.

Ob das Drama „Ermanarich der König“, das im erſten Akt in dem Geſpräch zwiſchen Walladamara und dem jungen Alarich eine Liebesſzene bringt, wie ſie in ſolcher Reinheit, Zartheit, Herbheit und heroiſcher Kraft urdeutſchen Empfindens in der dramatiſchen Literatur wenige ihresgleichen hat, das aber als Ganzes noch nicht in allen Teilen die letzte Hand erfahren hat, das vor allem durch die düſtere Glut, die nicht nur in den Hunimundſzenen ſchwählt, ſondern die auch die Geſtalt des Helden ſelbſt vom erſten Augenblick an bis zum letzten umwittert, die Nerven der Zuſchauer auf eine ſtarke Probe ſtellt, von der Bühne aus je ſo zu den Menſchen ſprechen wird, wie es die Seele des Dichters, vor allem auch für die Schlußwendung, ſich erträumt hatte, wird wohl am letzten Ende immer von der nachfühlenden Kraft des Regiſſeurs und der Darſteller abhängen.

Daß es an ſich, gerade in ſeiner — trotz des hoffnungsvollen Ausblicks am Schluß — tief düſteren Tragik übermenſchlicher Geſtalten und Konflikte, eines der ſchwerwiegendſten Bekenntniſſe der künſtleriſchen und menſchlichen Perſönlichkeit Wildenbruchs iſt, wird, nun wir es im Zuſammenhang ſeines ganzen Schaffens ſehen und werten können, wohl niemand mehr leugnen, der es jetzt lieſt, als das Gedicht, das von der Königsnot des Einſamen ſchwermütige Kunde gibt.

4. Die Lieder des Euripides.

1904.

„Alles Gegenwart und ew'ges Heut.“

„‚Die Königsmumie braun und müde‘ — in einem Freiligrathſchen Gedichte habe ich das geleſen, bald fünfzig Jahre ſind es her, einem farbenglühenden, das ich mit glühender Knabenſeele verſchlang. Von einem Löwen iſt in dem Gedicht erzählt, der, ‚am Nilſtrom in der Wüſtenei‘ ſteht und brüllt — ‚ſein Brüllen tönt ſo hohl und wild‘ — es erſchüttert Luft und Länder ringsum, und ‚die Königsmumie braun

und müde erweckt's im Schoß der Pyramide'. Unabläſſig ging meine Phantaſie dem Bilde nach, in die Pyramide kroch ſie hinein und beobachtete, wie das da drinnen aufwachte, das tote braune Ding, wie es die Augenlider von den verglaſten Augen ſchob, den Oberleib aufrichtete, langſam alles, langſam, und wie es lauſchte: ‚Wer ruft da? Wer weckt mich?' Wie dann allmählich, indem die Stimme des Weckers da draußen verhallte, der Berg ſich wieder niederſenkte, der laſtende, den man Todesſchlaf nennt, wie die Augenlider herabfielen, die Glieder wieder zurückſanken und die Mumie wieder zur Mumie, der Tote zum Leichnam wurde, um weiter zu ſchlafen in die Jahrtauſende hinaus, wie er Jahrtauſende bereits verſchlafen hatte. Denn daß etwas, das dem Tode verfallen iſt, nicht mehr hinaus kann aus dem eiſernen Bann das ſagte mir mein Knabenverſtand wohl, aber daß es für Augenblicke wieder aufwachen, noch einmal zurückdenken könne an das gelebte Leben — ja — das konnte ich mir vorſtellen, das ſchien mir nicht undenkbar. Woher mir der Glauben kam? Kaum, daß ich es zu ſagen wüßte. Vielleicht, daß es eine Vorahnung war, daß ich ſpäter, viel ſpäter einmal im Leben erfahren ſollte, daß ſo etwas wirklich geſchehen, Totes, das einmal ganz lebendig geweſen, für Augenblicke wieder erwachen, Gedanken, die es vorzeiten gedacht, noch einmal denken, aus der eiſigen Erſtarrung noch einmal aufblühen kann zum warmen, duftenden Leben."

Wer dieſe Eingangsworte zu der Mär: „Auf den Trümmern von Akragas" lieſt, fühlt ſofort, daß ſie mehr ſind, mehr bedeuten, als ein Ouvertürenſatz zu einem einzelnen Werk, daß hier an gewiſſe Urgeſetze und Urgeheimniſſe des dichteriſchen Schaffens überhaupt gerührt wird.

Und dieſe „Mär" ſelbſt, in der durch ein Erlebnis aus jüngſter Vergangenheit auf einmal etwas aus ſeiner eigenen, begrabenen Jugend wieder erwacht und aus dem Staub und Geröll, das ein arbeitsreiches Leben im Laufe von Jahrzehnten angehäuft, ſich zum Licht emporarbeitet, war nicht nur ſelbſt eine Offenbarung ſolcher ſchöpferiſchen Vorgänge geweſen, ſondern hatte auch ſcheinbar längſt Entſchlafenes durch ihr eigenes Daſein zu neuem Leben erweckt, das nun plötzlich die Augen aufſchlug und fragte: Wer ruft da? Wer weckt mich?

Während noch die arbeitende Seele des Dichters mit den düſteren

Geheimnissen der einsamen Königsnot des Goten Ermanarich rang, hatte schon leise eine Melodie aus Kinder- und Jugendtagen in der Ferne einlaßheischend in die Schöpferwerkstatt hineingeklungen und eine neue, und doch seit frühesten Tagen inniggeliebte und vertraute Gestaltenwelt hatte sich vor dem verschlossenen Tor gesammelt, um Erlösung und um Leben flehend durch Gestaltung.

In jungen Tagen schon hatten sie ihm das Herz gerührt, als er in einsamen Nächten in der Oderstraße zu Frankfurt in dem leidenschaftlichen Drang, seine Seele mit großen Gestalten und ewigen Gedanken zu erfüllen, in Ernst Curtius' „Griechischer Geschichte" von dem großen „Blutdrama", dem peloponnesischen Kriege, las, und ihm aus dessen „grausamstem" Akt, der sizilianischen Expedition, eine Erzählung „wie eine kleine süße Blume" hervorgeblüht war; eine Erzählung, die mehr als andere auf uns gekommene Nachrichten einen Einblick gewährte „in die von widerstreitenden Mächten durchwühlte Seele dieses Volkes, in der eine bis zur Wildheit gesteigerte Leidenschaftlichkeit Hand in Hand ging mit zartestem Empfinden, Neid und Mißgunst mit hingebender Liebeskraft, habgierig egoistische Gewinnsucht mit einer nur den idealsten Menschheitsaufgaben gewidmeten vollständigen Selbstlosigkeit und einer über allem waltenden und herrschenden Verehrung des Schönen".

Da hatte er bei Ernst Curtius gelesen: „Gern mag man der tröstlichen Nachricht Glauben schenken, daß den Athenern, von denen auch außerhalb Syrakus viele in Knechtschaft lebten, hier und da ihre geistige Bildung zugute kam, und daß sie namentlich durch den Vortrag beliebter Stellen aus Euripides sich ihren Herren angenehm zu machen und ihre Lage zu mildern wußten." Und vielleicht hatte er schon damals die Quelle zur Hand genommen und im 29. Kapitel vom Leben des Nikias nachgelesen, was Plutarch vom Schicksal der athenischen Sklaven in Syrakus erzählt:

„Einige verdankten auch ihre Rettung dem Euripides. Es ist nämlich bekannt, daß dessen Muse unter allen auswärtigen Griechen am meisten von denen in Sizilien geschätzt und bewundert wurde. Daher lernten die Gefangenen die von den häufig ankommenden Reisenden mitgebrachten Proben und vorzüglichen Stellen aus seinen

Schauspielen auswendig und teilten sie einander freundschaftlich mit. Wenigstens sollen mehrere von denen, die ihre Heimat wiedersahen, den Euripides dankbar begrüßt und ihm erzählt haben, daß sie teils durch Vorstellung seiner Schauspiele, deren sie sich noch entsinnen konnten, aus der Sklaverei entlassen seien, teils, als sie nach der Schlacht herumirrten, für die Absingung einiger seiner Lieder Speise und Trank bekommen hätten. Darüber darf man sich nun eben nicht wundern, da auch die Kaunier, wie man sagt, einem von Seeräubern verfolgten Schiffe, das sich ihrem Hafen näherte, anfänglich den Eingang versagten und es zurückwiesen; sodann aber, als sie sich erkundigten, ob die Leute auf dem Schiffe einige Lieder des Euripides kennten, und diese es bejahten, dem Fahrzeuge erlaubten, in den Hafen einzulaufen."

Und dieses Lied von der „Macht des Gesanges" hatte auch schon bald danach ein klingendes Echo geweckt, in dem (wohl 1878 entstandenen) „Jung Olaf", der Ballade von dem jungen Sänger, nach dem König Harald zu Drontheim in der Königsburg fragt:

„Wer ist jener Mann — — — — — — — — —
Dessen Lieder ertönen in Norwegs Land?
Es singt sie der Bauer an seinem Pflug,
Es singt sie der Schiffer am Meeresstrand.
Ich hörte sie manchmal in Lager und Feld,
Es sang sie der Reiter dem schnaubenden Roß —
Ich will ihn kennen, ich will ihn sehn,
Auf, führt den Zauberer in mein Schloß."

und der durch seinen Sang das Herz Schön Estrilds erringt, deren Seele „ist müde und öde vom Höflingsgeschwätz"; der durch das Geloben des Königs, ihm zu geben „was dein Herz begehrt", verlockt, Schön Estrild begehrt und da man ihm dies eine weigert, schweigend in die Fremde, Ferne zieht. Bis eines Tages ein

Norwegs Mann,
Geschmückt mit Morgenlands Waffen und Wehr,

die Kunde bringt von Jung Olafs letztem Lied und Ende:

„Am Abend war's vor der Heidenschlacht,
Wo der Quell der Wüste aus Felsen bricht —

Da sang Jung Olaf sein letztes Lied,
Wer es einmal gehört, der vergißt es nicht.
Es kam von drüben der Sarazen':
‚Auf morgen', sprach er, ‚sei Kampf und Streit,
Heut laß uns lauschen, blondlockiger Christ,
Der du singst von der Menschen allmächtigem Leid'."

Dann hatte jahrzehntelang das Motiv wie abgeblüht in der Seele des Dichters geruht, bis mit dem Betreten des sizilianischen Bodens es, wie alle Gestalten und Begebenheiten, die ihm einst nur in Büchern ihre Geschichte erzählt hatten, plötzlich nicht nur eine bis dahin nicht vorhandene Farbe, Leuchtkraft und körperliche Rundung erhielt, sondern sich mit einem neuen geistigen Gehalt erfüllte, welcher seine Phantasie aufs neue zu bedrängen begann.

Während er andächtig lauschend das Eiland durchwandert, in das die Weltgeschichte seit den frühesten Tagen der Menschheit so tiefe Furchen eingezeichnet, während sein Fuß über Griechen-, Römer-, Normannengräber zögernd streift, fühlt er in tiefen Andachtsschauern alles übertönend das Griechentum, die griechische Seele, das griechische Erlebnis der Menschheit als alles andere überlebend und überstrahlend.

„Als wir in Syrakus ankamen," erzählt Maria von Wildenbruch, „am Nachmittag nach langer Reise von Girgenti durch das Land, sagte man uns, daß bei Sonnenuntergang die Sonnenstrahlen im Amphitheater des Äschylos auf den Namen der Königin von Syrakus fielen, die dort auf einem Sitze immer gesessen und den Werken des Äschylos gelauscht habe. Ihr Name in griechischen Buchstaben sei in die Rücklehne des Sitzes eingegraben. Ernst gönnte sich und mir keine Ruhe, wir eilten nach dem Theater, zur rechten Zeit, Sonnengold lag im Raume über dem Sitze der Königin und ihrem Namen. Aufs tiefste ergriffen weilte er. Dann gingen wir hinauf in die Gräberreihe über dem Theater: ‚Wie herrlich, wie groß ist das, die Griechen wollten ihre Toten bei ihren Götterspielen haben,' sagte Wildenbruch."

Alles sprach und erzählte von Hellas. Die roten Rinderherden, die er frühmorgens durch die Straßen von Syrakus so gern hinausbegleitete und deren Hirten er so gern abends zusah, wenn sie in den Latomien, in denen sie hausten, am Herde ihre Suppe kochten, sie kamen

aus dem Lande Homers zu ihm, „die roten Rinder des Helios“ ... „Tiere sind zeitlos“. Und immer wieder ließ er sich erzählen von den „Greci“ und was sich mit ihnen hier begeben unter Nikias und Demosthenes im Jahr 413 vor Christus; und wieder stand er mit tiefem Grauen an der Latomia dei Cappucini, die einstmals das lebendige Grab der Männer gewesen, die auf 134 Triremen 416 unter Alkibiades, Nikias und Lamachos ausgefahren waren, Syrakus zu bekriegen. „Kein natürlicher Zugang führt hinunter,“ schreibt er nachmals, „kein Ausweg herauf und heraus ... Wer damals auf dem Grunde der schauerlichen Tiefe angelangt war, kam nie wieder heraus ... Unwillkürlich kommt einem das Gefühl, als hätte das Schreckliche, was sich damals vor nun weit über 2000 Jahren zutrug, bis heutigen Tages nicht sterben können, als halte die Luft, die flimmernde, die über Syrakus liegt, die Töne der Verzweiflung bewahrt, die sie damals erfüllten, so daß heute noch jedes neue Geschlecht von Syrakusanern mit der Erinnerung daran geboren wird und heranwächst: denn eine merkwürdige Erscheinung für den Fremden, der sich vom einheimischen Führer auf der alten Trümmerstätte herumführen läßt, ist es, wie in der Seele dieser heutigen Menschen von Syrakus einzig und allein der Kampf mit den Athenern und deren Untergang lebendig geblieben ist ...“

In dieser Umgebung war sie plötzlich in ihm wieder lebendig geworden, die Erzählung von den Liedern des Euripides: „Ist jemals die Heiligkeit dessen, was wir Dichtung und Kunst des Dichters nennen, schöner zur Anschauung gebracht worden als in dieser Erzählung? Das Verhältnis des Dichters zur Welt, der aus nationalem Boden hervorgegangen, zum Erlöser seiner Volksgenossen, zugleich aber, über die Schranken der Nationalität hinauswachsend, zu einem Allgemeingut aller wird, vor dem die Menschheit sich niederbeugt ohne zu fragen, aus welchem Lande er kommt und von welchem Volke — ist sie je herrlicher zum Bilde gestaltet worden als hier?“

Indem nun aber diese neue Offenbarung von der Macht des Sanges, die durch die Berührung mit ihrem Heimatboden für ihn zu einer süßen Bedrängnis ward, die Gedanken und Blicke von der Wirkung zur Ursache, von dem Lied zu seinem Urheber zurückwendet, und als Erlebnis des Euripides in seiner Seele Wurzel faßt, sieht ihn

plötzlich dieses Menschenschicksal, das vor mehr als 2000 Jahren in hellenischer Welt seinen Kreis durchlaufen, aus seinen eigenen Augen an, ein Spiegelbild, ein Gleichnis eigener Lebenswege, eigener Lebensziele. Nicht jener Euripides, dessen seltsam zwiespältig verworrenes Charakterbild dem modernen Nachempfinder eine reizvolle Aufgabe subtiler Seelenanalyse, einer aus Widersprüchen sich aufbauenden Persönlichkeit hätte sein können, sondern der Dichter, dem dasselbe Leid und dasselbe Glück widerfahren wie ihm. Ihm, dem in schweren Stunden tiefer Einsamkeit aus dunklem Herzen es gesprochen wie jenem:

Meine Seele ist leer von Glück.
Mich erfreut nicht die Freude der Menge;
Was sie sättigt, läßt mich hungrig,
Was sie glauben, glaube ich nicht.
Was denn erfreut sie? Prahlen und Prunken.
Was denn glauben sie? Götzen und Bräuche.
— — — — — — — — — — — — — — —
Darum leid' ich — mit seinem Volke
Nicht mehr fühlen, ist schwerstes Leid!

Ihm, dem aus fernen Jugendtagen das Bild vor der Seele stand der zweiten Heimat:

Mit felsigen Buchten um Meere gelagert,
Mit grünenden Inseln die See überbrückt,
Vom Olympos im Morgen zum Ätna im Abend,
Von Säule zu Säule
Ein Band ein geknüpftes, demantengeschmückt,
Von seligen Göttern zum Spielplatz erkoren —
Hellas, Hellas —

Ihm, dem mit diesem Bilde immer wieder verschmolz, wie ein korinthisches Erz zu einem, das Bild und das Schicksal des Landes, das vom ersten Tage der bewußten Besitzergreifung des eigenen Lebens seine Lust und Qual zugleich gewesen:

Hellas, Hellas, herrlicher Leib,
Von den eigenen Kindern zerfetzt und zerrissen,
Nur ein Traum noch in Dichters Seele,
In des Dichters Lied ein verhallender Klang!

Ihm, dem die Erzählung von den Liedern des Euripides im sorgenschweren Herzen aufgeblüht war „wie eine kleine süße Blume", eigenen Sehnens und Hoffens Erfüllung verheißend.

Die schaffende Seele beginnt den Faden zu spinnen zu der „Mär" von den Liedern des Euripides; den Einschlag gibt die Kunde von dem heilig-geheimnisvollen Brauch der Ergastinen, die das heilige Gewand der Göttin weben; aus dem Reigen der Jungfrauen sondert sich eine, Elpinike, im Herzen das Bild des Eurynomos; die dramatischen Knoten schlingen sich, und über dem Menschenschicksal schwebt riesengroß schirmend, versöhnend, lösend Pallas Athene.

So gestaltete sich in den ersten Monaten des Jahres 1904 die „Mär aus Alt-Hellas": „Die Lieder des Euripides", ein Lied der Sehnsucht und der Befreiung zugleich, hinausdrängend und hinaustragend über die Grenzen und Schranken des gesprochenen Wortes und seiner Bindung an den gleichfließenden Rhythmus wie an die logisch-begriffsmäßige Erfassung der einzelnen Gedanken- und Gefühlsäußerungen, nach Tönen und Melodien suchend, um restlos das letzte zu geben, was die Seele des Schöpfers beim Gestalten bewegte.

„Das Drama", schreibt er nachmals, „ist in Verbindung mit Musik entworfen und durchgeführt. Der legendenhafte, beinah an das Märchen gemahnende Charakter des Vorgangs ließ es notwendig erscheinen, dem gesprochenen Worte noch den Schleier der Musik überzuwerfen. Auf die Art ist ein Werk entstanden, das nicht Oper, auch nicht Melodrama, in dem vielmehr Wort und Musik zu einer vielleicht noch nicht üblich gewesenen Vereinigung gebracht sind."

Als Beseeler und Erfüller dieses Teils der Aufgabe hatte er an Max Schillings gedacht, mit dem er seit der Vertonung seines „Hexenliedes" sich menschlich und künstlerisch nahe verbunden fühlte. Ihm schreibt er am 9. Mai 1904: „Ich beende in diesem Augenblick eine dramatische Arbeit, die in Verbindung mit Musik gedacht und durchgeführt ist. In welchem Maße die Musik sich daran beteiligt, das zu bestimmen wird Sache des Komponisten sein. — Der Komponist, an den ich dabei gedacht habe und denke, sind Sie."

In Heidelberg, in dem in der zweiten Hälfte des Mai Wildenbruchs sich zu mehrwöchigem Erholungsaufenthalt niedergelassen, fanden

zwischen Dichter und Komponisten die ersten Besprechungen statt, die zunächst, trotz der schon beim ersten Hören dem Komponisten auftauchenden Bedenken, einen günstigen Verlauf zu nehmen schienen, bis sich schließlich doch — in beiderseitigem freundschaftlichen Einverständnis — die Verhandlungen zerschlugen.

So erklärt es sich, daß mehr als ein Jahr noch verstrich, ehe die erste Aufführung ins Auge gefaßt werden konnte.

In einem vorbereitenden Aufsatz, „Die Lieder des Euripides", der vor allen Dingen bezweckte den zaghaft-banausischen Gemütern, die instinktiv bei jeder Berührung mit den „alten Griechen" zurückschrecken, klarzumachen, „wie ewig jung dieser ‚alte' Stoff und mit was für starken Fäden er mit unserem modernen Seelenleben verknüpft ist", konnte Wildenbruch endlich am 25. Juni 1905 in der Nationalzeitung verkünden: „Der schwierigen Aufgabe, eine solche Musik zu finden und zu schaffen, hat sich der bisher in Weimar lebende Komponist Max Vogrich, von dem alldort die Oper ‚Buddha' erfolgreich zur Wiedergabe gelangte, in einer allen Absichten des Dichters auf das geistvollste entsprechenden Weise unterzogen ... Das Drama wird noch in diesem Winter zur Aufführung gelangen ... Zur ersten Aufführung ist das Hoftheater in Weimar ausersehen. Die Gesamtwirkung von Wort und Musik zur Geltung zu bringen, dürfte kaum eine Bühne geeigneter sein, als die schauspielerisch und musikalisch hochstehende weimarische, die zugleich Schauspiel- und Opernbühne ist.

Und also, von der Stätte aus, wo die großen Dichter Deutschlands gelebt und gewirkt haben, wird der attische Dichter seine Lieder ertönen lassen. Daß sie Widerhall finden in den deutschen Herzen, die Götter mögen es geben."

Man glaubt aus diesen weihenden Begleitworten die Sorge und die Hoffnung herauszuhören, mit der ein Vater sein geliebtestes Kind in das Dunkel und Wirrsal des Lebens hinausschickt. An keinem seiner früheren und späteren Werke hat sein Herz so gehangen, mit keinem war durch tausend Fäden zärtlich-liebender Gefühle seine Seele so verknüpft wie mit dieser „Mär aus Alt-Hellas", die bei ihrer ersten Aufführung in Weimar am 14. November 1905 ihm vor allem in der Verkörperung der Elpinike durch die jugendliche Elisabeth Schneider eine

tiefe, heilige Freude bereitete, wie sie ihm so rein und restlos selten beschieden gewesen.

Wie tief dies Glück von ihm empfunden, spricht aus den Versen, die er bald nach jener Aufführung beim Scheiden von Weimar seiner Elpinike geschrieben hat:

Fern geht mein Weg vom altvertrauten Ort,
Es reißt das Leben mich von meinem Leben.
Dir nun Fahrwohl, die du mein tiefstes Wort
Mir tief und herrlich wieder hast gegeben.

In meinen Händen, sehnend ernst und stumm,
Halt' ich dein Haupt, umrankt vom jungen Ruhme:
Schicksal; geh lieb mit meinem Liebling um!
Kunst, ew'ge Göttin, lächle meiner Blume!

Die Schwierigkeiten, die sich aus dem Doppelcharakter der „Lieder des Euripides" schon vor der ersten Aufführung ergeben hatten, sollten aber auch dem Durchdringen des Werkes in die breitere Öffentlichkeit den Weg wehren. Auch die Berliner Hofbühne hat sich zu Lebzeiten des Dichters nicht entschließen können, seinen Wunsch zu erfüllen, dies Lieblingskind dort auf der Stätte seiner großen Triumphe zu seinem Volk sprechen zu lassen. Erst seinen Manen ward 1909 dies Opfer der Pietät gebracht.

Lange nach des Dichters Tode wurden „Die Lieder des Euripides" als Oper, mit der getreu im tiefsten Sinne sich dem Geist und dem Wort der Dichtung Wildenbruchs anpassenden Musik von Botho Sigwart (Eulenburg), den eine russische Kugel im Sommer 1915 auf das Feld der Ehre gestreckt hatte, am 19. Dezember 1915 im Hoftheater in Stuttgart einer tief ergriffenen Hörerschaft aufs neue zu bleibendem Besitz geschenkt. Zwei Abgeschiedene, die sich nie im Leben gesehen, deren Seelen sich hier in einer Dichtung zu gemeinsamer Sprache verschmolzen, sprachen zu den Lebenden Worte des Lebens als Lebende.

5. Aus Liselottes Heimat. Das hohe Lied von Weimar. Das schwarze Holz. Die Rabensteinerin.

1904—1907

Schaffende Arbeit ist Weltengebot,
Ist Erlösung durch Qual und Not,
Schaffet und wirket!
Schweigend dem Werke sich weihen und geben
Heißt im Gebet seine Seele erheben,
Lautloses Suchen stummen Gebets —
Er, der alles versteht, er versteht's.
Sucht ihn im Schaffen!

In den Frühlingsmonaten des Jahres 1904, während die Seele des Dichters an den Ufern des Anapos weilte, des „sagenumrauschten Quells, den heute die Papyrosstauden ... umwehn, unter dessen blaukristallenem Spiegel man den senkrechten Sturz in die Tiefe erblickt, durch welchen Pluton die geraubte Persephone in den Hades entführte", während das Auge aus dem „sumpfigen Lager, in dem das griechische Heer verfaulte", das Verderben über das Volk von Athen wie einen fieberdunstigen Nebel emporsteigen und dann nach der letzten Katastrophe „eines mörderischen Nachtgefechts" in den Steinbrüchen auf die zerfleischten Häupter der Besiegten und Gefangenen mit dem Grauen hoffnungsloser Verzweiflung sich niedersenken sah, während in seinem Ohr die Klage der lebendig Begrabenen gellte:

Nicht mehr sehen das Haupt Athenes,
Über Sunions Klippen ragend,
Nicht mehr hören das Herdengeläut,
Niedersteigend vom blauen Hymettos.
Ungehört verhallt dir mein Seufzen,
Heimat, Heimat,
Lachend erstickt es der Feinde Hohn.

hatte auch er selbst Abschieds-Trennungsschmerzen eigener Art empfunden.

Die Nachrichten, die über die Entwicklung der Dinge in Weimar verlauteten, die in den Namen und den Persönlichkeiten van de Veldes

und des Beraters des jungen Großherzogs, von Palezieux, sich bekundenden Anzeichen des neuen Geistes, der in Weimar seinen Einzug zu halten sich rüstete, in Verbindung mit anderen Begleit- und Folgeerscheinungen hatten ihn aufs tiefste verstört und beunruhigt. „Als wir im vergangenen Herbst Weimar verließen," grollte er im März, „den Kopf mit Ankaufsplänen gefüllt, habe ich nicht gedacht, daß ich sechs Monate später das Schicksal segnen würde, daß aus dem Ankauf nichts geworden ist ... In Weimar wird man mich in absehbarer Zeit nicht sehn. Die Menschen machen einen Ort und die Weimarer Menschen sind mir abhanden gekommen."

Daß er dabei seiner impulsiven und infolgedessen nur allzuleicht durch jäh aufflackerndes Mißtrauen gegen altbewährte Gesinnung und Freundschaft sich und anderen tiefe Wunden schlagenden Natur auch diesmal zu sehr die Zügel schießen ließ und über vielem tatsächlich Unerfreulichem das ihm unzerstörbar Gebliebene und Bleibende übersah und verkannte — das ihm immer wieder und wieder zu beweisen und klarzumachen, war eine der schwierigsten Aufgaben des treuen Freundes Spinner, der in all diesen Jahren der einzige bleiben sollte, an dem er auch nicht einmal vorübergehend irre wurde.

Wenn er aber in jenen Märztagen zürnend an Spinner geschrieben: „Wenn ich jetzt an Weimar denke, denke ich an Sie und an Vignaus, wen hätte ich sonst noch?", so sollte ihm gerade, während er sich rüstete, „an Weimar vorbei" nach Heidelberg zu fahren, „weil die Dinge, die sich im letzten Winter in Weimar begeben haben, auf mich von so böser Wirkung gewesen sind, daß ich Zeit brauche, um zu Weimar zurückzufinden", die vollkommen überraschende Nachricht von dem plötzlichen Tod der Mutter des Großherzogs, der verwitweten Erbgroßherzogin Pauline, zum Bewußtsein bringen, was ihm in Weimar noch gelebt hatte. „Wer die Herzen der Menschen mit Freude füllte, dessen Namen wird bleiben in den Herzen der Menschen", schrieb er auf das Band des Kranzes, den er an ihrem Sarge niederlegen ließ. Und in dem Gedicht „Fahrwohl an Weimars liebe Frau" sprach er aus, was für ihn und für alle, die je mit ihr in Berührung gekommen, diese „liebe Frau" gerade auf diesem Boden gewesen:

Haus Ithaka

Jung war noch dein Herz, darum liebreich und gut,
Für Sterbensgedanken zu froh noch dein Mut,
Dein Leben noch nicht in Entsagung getaucht,
Sein Kern noch nicht bitter, sein Glanz nicht verhaucht —
Liebe — und mußtest doch sterben?

Würd' ich hundert Jahre und mehr noch alt,
Nie erlischt mir das Bild, der Ton nicht verhallt,
Wie du jauchzend zum Lachen von andern gelacht;
Wo du kamest, hast du die Sonne gebracht —
Sonne — und mußtest doch scheiden?
— — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — —

Deine Stätten, wie soll ich sie wiedersehn?
Meine Augen werden voll Tränen stehn;
Erinn'rung wird suchen: „Hier war's und dort" —
Wo ist sie heut? Sie ist tot, ist fort,
Kommt nie wieder, nie wieder.
— — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — —

„Sie war mir und meiner Frau," schreibt er in diesen Tagen an Spinner, „so oft wir in Weimar waren, ein guter Geist. Der Abend, als ich ihr im vorigen Sommer den ‚Unsterblichen Felix' vorlas, lebt in meiner Erinnerung als einer der liebenswürdigsten meines Lebens. Ihr Heimgang hat uns beiden tiefen Schmerz bereitet und wenn wir Weimar und das verödete Belvedere wiedersehen, wird sich das verdoppeln. Ja verödet! Daß einem das Wort doch nicht immer im Ohr erklänge, so oft man jetzt an Weimar denkt."

„Das Schicksal hat es mir auferlegt," heißt es später einmal in einem unter der Arbeit an seinem letzten Drama geschriebenen Briefe, „daß niemand mir helfen kann und soll, als immer nur selbst ich mir selber."

Und wenn er im Mai 1904 in demselben Briefe, in dem er über das Gespenst der „Verödung" klagt, im Schloßhotel zu Heidelberg vom Leben erzählt: „Wir leben hier in einer von goldenem Sonnenlicht überfluteten Gegend, die, je tiefer man in sie dringt, um so reichere

Schönheiten darbietet. Gerade vor uns die Schloßruine, das Memento mori Deutschlands. Wer sie ansieht, fühlt, als läse er es in steinernem Buche geschrieben und bewahrt, was dieses Deutschland an Schönheit, Macht und Herrlichkeit besessen, was es durch das furchtbare 17. Jahrhundert verloren hat. Und jetzt wieder unter der alten Ruine und rings herum dies neu, in Fülle und Kraft aufblühende neue Deutschland. Es steckt wirklich in diesem alten ‚heiligen' Reich eine geheimnisvolle Urkraft, freilich auch immer noch, und jetzt erst recht, der selbstmörderische Drang zum ‚Heiligen Römischen Reich' zu werden. Frankreich setzt dem Papst den Stuhl vor die Türe und er bittet um Absolution — Deutschland bettelt beim Papst um Absolution und bekommt Fußtritte. Wir Deutschen sind eben Weimaraner im großen, wir lernen Bibliotheken auswendig und die Hauptsache nicht, Persönlichkeit zu sein" — dann ringt sich aus diesen Gedanken und Eindrücken befreiend etwas zum Licht empor: das wundervolle Büchlein „Aus Liselottes Heimat", das viel mehr ward, als es seinem zweiten Titel nach, „Ein Wort zur Heidelberger Schloßfrage", sein sollte, so schwer dieses Wort damals im Kampf der Meinungen der Kunstgelehrten und Kunstfreunde in die Wagschale fiel.

Denn es wurde ein Lied, das nicht nur von Liselotte erzählt — die einst als „Rauschenblattenknechtlein" in diesen Wäldern jung im Frühling getanzt und gelacht und dann nach Frankreich verschlagen als Herzogin von Orleans am Hofe des Sonnenkönigs unter der bigotten Frau von Maintenon so dunkle Stunden und Tage erleben sollte — erzählt mit der ganzen Blutwärme des nachfühlenden Dichters, der in jedem Biographen leben muß, sondern ein Lied, bei dem in die pfälzische Mundart hin und wieder ein alemannischer Klang sich einmischt, in dem neben dem „geheimnisvollen Geschöpf ... mit zwei Augen leuchtend blau, aus denen das Leben hervorschießt wie ein Strahl, ein verkörperter Sonnenstrahl ... dessen junges Herz man lachen und jauchzen hört ... daß wir es in die Arme fassen, an uns drücken und sagen möchten: ‚Du bist unser, du bist unser'", die andere liebe Frau auftaucht, die in seinem Leben gewesen war und geleuchtet hatte und die nun ausgelöscht war, wie jene Liselotte, die vor zweihundertundfünfzig Jahren in den Wäldern um das Heidelberger Schloß als Rauschenblattenknechtlein getollt hatte:

Die Lerche wirbelt, die Amsel ruft,
Thüringen strömt von lauter Duft,
Die Welt quillt über von lauter Licht,
Du aber hörest und siehst es nicht,
Liegst nun unter dem allen.

Und wie in jenen, angesichts der Heidelberger Schloßruine geschriebenen, Worten spinnen aus andächtiger Versenkung in ferne Vergangenheit und nachzitternden Klängen jüngster Erfahrungen Gedanken und Dichterträume ein Netz von in das Heute und Morgen sich hinüberspannenden Fäden.

„Heidelberg, Johannistag 1904" ist das Gedicht „Siegfrieds Blut" geschrieben, das beginnt:

Wenn du nun kommst an den Odenwald,
Eine Wolke da wirst du sehn,
Die wird regungslos und wie rotes Blut
Über den Bergen stehn.

und das ausklingt:

Wenn du kommst an den Odenwald,
Acht' auf die Wolke gut:
Deutschlands Wange in brennender Scham
Lodert von Siegfrieds Blut.

Das was vor tausend Jahren geschah,
Tut man in Deutschland noch jetzt,
Daß man das treue Heldenblut
Schmählich zu Tode hetzt.

Heute noch über dem deutschen Land
Waltet des Fremden Gebot.
Seine Kinder bewerfen noch heut
Die eigene Mutter mit Kot.

Deutschlands Seele, ein träumendes Kind,
Das zur Welt nicht erstarkt,
Trägt ihre Heiligtümer noch heut
Jedem Mißbraucher zu Markt.

Wolke von Siegfrieds, von Deutschlands Blut,
Die keine Stürme verwehn,
Blutmal über dem Odenwald,
Wirst du niemals, niemals vergehn?
— — — — — — — — — — — — —

In einem Anfang Oktober 1904 von Berlin aus nach Weimar gerichteten Briefe Frau Marias heißt es: „Wir sind drei Tage wieder zu Hause, nach wundervollem Aufenthalt in den steirischen Alpen, aber die Schweizer sind mir doch lieber. Wir haben viel zu viel Menschen gesehen in Aussee und Salzburg, sind beide eigentlich müde heimgekehrt und sehr zufrieden, ganz still für uns zu Hause sein zu können, in behaglicher Wohnung ganz von goldigen Herbstbäumen umgeben. Wie gern kämen wir noch auf ein paar Tage nach Weimar, Sie lieben beide gerade jetzt zu sehen, aber es ist besser, wir tun es nicht. Weimar ist jetzt zu viel Bitternis für meinen Mann. Das ist ein Kummer, dem wir aus dem Wege gehen können."

Zweimal waren sie in diesem Sommer an Weimar vorübergefahren, auch eine Vorlesung der „Lieder des Euripides", die auf der Rückreise von Heidelberg Ende Juni geplant gewesen, war in letzter Stunde aufgegeben worden, und sie hatte ohne die Weimarer Freunde in den ersten Julitagen in der Hohenzollernstraße stattgefunden mit Rodenbergs, Diltheys und Karl Frenzel als Hörern.

Aber es stand nun einmal im Buche des Schicksals geschrieben: „Und nähme ich Flügel der Morgenröte und flöge ans äußerste Meer" — alle Gedanken und alle Wege führten schließlich doch immer wieder zu dem „Herzen Deutschlands", in das geliebte Thüringer Land, in das geliebte Weimar zurück.

In den letzten Dezembertagen 1904 hatte er die letzte Hand an die „neue große Arbeit" gelegt, die ihn in den vergangenen Monaten auch den nächsten Freunden gegenüber schweigsam gemacht hatte, und sofort ist der erste Gedanke: „Wie geht es der Stadt mit dem kleinen Umfang und der großen Torheit, dem geliebten Weimar?" Und auch das war im Grunde genommen nicht die Frage eines aus weiter Ferne Zurückkehrenden, der nach langer Zeit zum erstenmal die Türme der Vaterstadt heimatlich wieder grüßt. Er war ja auch alle die Monate

in ihrem Bann geblieben. Wurzelte doch das eben vollendete Werk, der Roman „Das schwarze Holz“, so recht eigentlich im thüringisch-weimarischen Boden, nicht nur als der Geburts- und ersten Wohnstätte der Heldin, sondern mehr vielleicht noch, weil sich in der Gestalt des jungen Ästheten Eberhard von Dennstädt gewisse Erscheinungsformen moderner Kultur verkörperten, die er schon seit Jahren mit Ärger und Spott beobachtet hatte und die er eben als eine sein geliebtes Weimar und dessen unersetzliche geistige Besitztümer schwer bedrohende Gefahr zu erkennen glaubte und mit allen Mitteln zu bekämpfen für seine Pflicht hielt!

Und wenn etwas dies Heimatsgefühl in ihm noch hatte vertiefen können, so war das — im Januar 1905 — die Kunde von dem jähen Tode der jungen Landesfürstin, der er im Sommer 1903 auf eine freundliche Begrüßung aus St. Moritz in den Versen „Thüringer Sommer“, als „gutem Geist des friedevollen Landes“, „Thüringens holder Seele“ ritterlich Huldigung dargebracht hatte. „Gleich nachdem ich die Trauerkunde in der Zeitung gelesen,“ schreibt er am 23. Januar an Spinner, „hatte ich dem Großherzog einige Zeilen aufrichtigen Beileids geschrieben ... Das arme Weimar, das ist der Niederschlag und Rückstand alles dessen, was mich in diesen Tagen bewegt hat.“

Wenn in eben diesem Briefe über die in dieser Zeit durch Spinner vermittelten Verhandlungen mit dem Komponisten der „Lieder des Euripides“, Vogrich, das Wort fällt: „Der Gedanke, daß das Werk in Weimar mit den mir persönlich und künstlerisch so lieben Darstellern zur Welt kommen soll, glüht wie ein stilles süßes Licht in mir, weckt die dramatische Freudigkeit wieder in mir“, so sollten in der Tat die „Lieder des Euripides“ eine neue Brücke schlagen zwischen ihrem Urheber und Weimar.

Am 20. November 1905, am Tage, als Wildenbruch nach der zweiten Aufführung der „Lieder des Euripides“ von Weimar nach Berlin zurückgekehrt war, hatte er ein Gedicht begonnen, das als Festspiel für die Eröffnung des neuen Hoftheaters im Jahr 1907 bestimmt war. „Es ist entstanden,“ schreibt er nachmals im Vorwort zu dem „Festspiel in vier Bildern“, „Das hohe Lied von Weimar“, „unter der Erinnerung an die Aufnahme, die die Weimarer Bewohnerschaft meinem

Werke bereitet hatte ... Ich schrieb es schon damals, zwei Jahre vor dem Tage, für den es bestimmt war, weil ich mir bewußt war, daß in diesen zwei Jahren kein Tag kommen konnte, wo mein Herz von tieferem Drange erfüllt sein würde, alles zu sagen, was ich über Weimar zu sagen habe."

Und wie es unter der Arbeit in ihm aussah, wie die Seele „weit ihre Flügel ausspannte" und ihn hinaustrug über das Kleine und Kleinliche, was von Menschen gekommen war und, weil es eben Menschen sind, jeden Tag wieder kommen konnte, spricht ergreifend aus einem unter der Arbeit an Spinner gerichteten Briefe, der ihm von dem Eindruck der „Lieder des Euripides" bei einer Aufführung des Hoftheaters in der Fabrikstadt Apolda berichtet hatte ... „Das Bild, das Sie am Schluß gebraucht haben von den Apoldaern, die zur Nacht inmitten ihrer Fabriken träumen würden von Alt-Hellas' Poesie, von der Menschenherzen urewigem Leid und seiner Lust, geht mir nach wie eine wundervolle Symbolik alles dessen, was ich gewollt habe und will, was ich suche, weil es mein Mühen belohnt und weil es mir immer wieder Kraft verleiht, meine Mühen weiter zu tragen, über den Alltagslärm hinweg dahinein, wo es still um den Menschen und in ihm selbst eine heilige Stille wird, und aus dieser Stille vor ihm aufgehen zu lassen das Bild der Welt, das Alltags- und Eintagsmenschen erdichtete Welt nennen, während es in Wahrheit die wahre, die eigentliche, die ewige Welt ist, in der wir alle immerfort leben, ohne zu ahnen, daß wir darin leben, weil wir mit unseren groben Eintags-Sinnen immer nur die umgebende Augenblickswelt sehen — das ist es, was ich suche und erstrebe und ersehne, und was meiner Ansicht nach jeder ersehnen muß, der sich einen Dichter nennt ... Und solches zu erreichen ist für den Dichter eigentlich alles; darum sagte ich, daß Ihr Bild mich belohnt. Aber ich sagte auch, daß es mir Kraft gibt, Mühen weiter zu tragen; denn immer mit der großen sichtbaren Welt zu verkehren, wie es der Dichter soll, das fordert mächtige Seelenanspannung. Darum müssen die Menschen, namentlich die Freunde, dem Dichter nie zürnen, wenn er oft unwirsch ist; denn eine so immer angespannte Seele ist eben wirklich wie eine gespannte Saite eines Musikinstruments, auf der man eben nur Musik machen darf, die aber auffkreischt, wenn man sie un-

musikalisch angreift. Aber, wenn ich von Mühen spreche, so muß ich hinzufügen, daß diese Mühen, dieser wunderbare Weltenverkehr eine unermeßliche, eigentlich die einzige Freude dessen sind, der sich nun einmal einen Dichter nennt. Das fühle ich, indem ich jetzt über dem ‚Hohen Liede von Weimar' sitze. Das Weimar, das mir da entsteht, ist ja wahrlich nicht das kleine Städtchen mit den stillen Gassen, mit seinen kleinbürgerlichen Bürgern, seinen bureaukratischen Beamten, es ist wie ein in die Räume des Himmels hinausgestelltes Bild von alledem, ein Weimar, wie es nach der Anschauungsweise der Eintagsmenschen nie gegeben hat noch gibt, und wie es dennoch im höheren ewigen Sinne doch das wahre ist, dagewesen ist und noch immer ist. Wäre Plato, der Philosoph, nicht im Kern seines Wesens ein Dichter gewesen, hätte er den Fundamentalgedanken aller Poesie, das Ideal, nie finden können. Und an diesem Idealgebilde Weimars schaffe ich nun und frage, indem ich daran schaffe, nicht danach, ob sie mir im nicht idealen, wirklichen Eintags-Weimar mein hohes Lied je aufführen werden . . ."

In demselben Sinne und Geiste setzte er, als wirklich 1907 das „wirkliche" Weimar an dem „Hohen Lied" vorüberging, auf das erste Blatt des Druckes des unaufgeführten Festspiels die Widmung: „Der Stadt Weimar in Liebe dargebracht", und schloß das Vorwort groß und gut: „Die Dinge sind anders gekommen. An meinen Empfindungen ändert sich dadurch nichts. All meine Verehrung für das einstige, all meine Freundschaft für das gegenwärtige, alle Hoffnung, die ich für das künftige Weimar hege, habe ich in das Gedicht hineinzulegen gesucht. Wer seine Seele hingibt, fragt nicht, wie es aufgenommen wird — hingeben zu dürfen ist genug."

Als er diese Worte schrieb, näherte sich ein lang gehegter Traumwunsch schon der Erfüllung: der Wunsch, in diesem geliebten Weimar sich auf eigenem Grunde eine Arbeitsstätte zu schaffen, auch im wirklichen Weimar ein Bürger zu werden, wie er es in dem idealen schon lange gewesen war.

Bereits seit dem ersten Weimarer Sommer, 1901, hatten sie von eigenem Besitz in Weimar geträumt, seit dem Sommer 1903 mit Paul Schultze-Naumburg, den ihnen Adelheid von Schorn zugeführt, Pläne

gesponnen und nach Grund und Boden ausgeschaut, auf dem zu bauen und zu hausen locken und sich lohnen konnte. Und schon seit Jahren war da ein Grundstück gewesen, ein Baumland, am Horn, oberhalb von Goethes Gartenhaus, einst Hufelands, des bekannten Arztes Besitz, jetzt zur Hufelandstiftung gehörig, dem weimarischen Staat vermacht; das hatte es ihnen vor allem angetan. Aber das war eben nicht zu haben; eine alte Nutznießerin, die da hauste, im Garten ihren Kohl baute und das Obst verkaufte, hatte auf alle Anfragen, ob sie nicht auf ihr Anrecht gegen angemessene Entschädigung verzichten wolle, sich ablehnend verhalten. Bis im Laufe des Sommers 1903 eine Möglichkeit, doch noch ans Ziel der Wünsche zu kommen, überraschend sich eröffnete dadurch, daß die Nutznießerin, wegen zunehmender Kränklichkeit aus freien Stücken erklärte, gegebenenfalls ihr Anrecht aufgeben zu wollen. Und wenn auch jetzt noch die Kompliziertheit der Eigentumsverhältnisse die Verwirklichung des Planes einigermaßen problematisch erscheinen ließ, waren doch bereits, als Wildenbruchs im Herbst nach Berlin zurückkehrten, die Dinge soweit gediehen, daß man sich mit eingehenden Bauplänen beschäftigte und daß bereits im Frühling 1904 die Entwürfe des Baumeisters in den Händen des „Bauherrn" waren. Da aber, wie erwähnt, gerade in diesem Zeitpunkt das Angesicht der Dinge in dem „wirklichen" Weimar sich so zu seinen Ungunsten zu verändern schien, war die Frage einstweilen auf unbestimmte Zeit vertagt worden.

Bis im Frühsommer 1905 endlich die Nebel zerrissen und Äolus das ängstliche Band löste. In den ersten Junitagen hatte Wildenbruch sich entschlossen, von Karlsbad aus in die letzten Unterhandlungen mit der weimarischen Staatsregierung zu treten und den Antrag zu stellen, ihm das Hufelandsche Grundstück am Horn auf Lebenszeit zu überlassen, gegen die Verpflichtung das auf diesem Gelände zu erbauende Wohnhaus nach seinem und seiner Frau Tode als Eigentum dem Staate Sachsen-Weimar anheimfallen zu lassen. Dank der fördernden Bereitwilligkeit, die namentlich der von Wildenbruch als Beamter und als Mensch hochgeschätzte Minister Rothe dem Plan von Anfang an entgegenbrachte, waren schnell auch die letzten noch entgegenstehenden formalen Schwierigkeiten erledigt worden und fast genau ein Jahr darauf,

am 15. Juni 1906, war die erste Bresche in die alte Mauer des Hufelandschen Gartens am Horn gelegt worden.

„Alle Abmachungen mit den Saalecker Werkstätten sind getroffen," schreibt er von Karlsbad am 17. Juni 1906 an Spinner, „das Haus Wildenbruch kann auferstehen." Im August klang der Richtspruch über den aus weimarischer Erde hervorwachsenden Bau:

Gott lasse dieses Haus bestehn
Und laß es Glück und Freude sehn,
Solange Deutschland steht und hält.
Wenn Deutschland aber sinkt und fällt,
Am selben Tag, zur selben Stund'
Schlag Gott das Haus in Grab und Grund.

Während aber unter Regen und Sonnenschein und unter allerlei in der Höhe wie in der Tiefe hin und wieder noch grollenden Ungewittern das Haus Wildenbruch langsam sich in die Breite und in die Höhe reckte, war es, als sollte in diesen Jahren eben dieser Name Ernst von Wildenbruch einen neuen hellen Klang bekommen, wie noch nie zuvor.

„Einen Nachhall von dem, was ich Ihnen gesagt habe," hatte er im Januar 1906 am Schluß jenes inhaltreichen Briefes über die Welt des Dichters an Spinner geschrieben, „finden Sie in dem Gedicht, das gestern hier in der Kunsthandlung Keller & Reiner gesprochen worden ist, das ich Ihnen beifüge." Es waren die Verse, „Arbeit" überschrieben, die der Anblick von Meuniers „Sämann" in seiner Seele geweckt hatte:

Gehe dahin mit streuender Hand,
Schweigender Mann, übers schweigende Land,
Säe, du Sämann!
— — — — — — — — — — — — — —
Menschenseele, so ganz entlaubt,
Menschenseele, die nicht mehr glaubt,
Glaube ans Schaffen!
— — — — — — — — — — — — — —

Schaffende Arbeit ist Weltengebot,
Ist Erlösung durch Qual und Not.
Schaffet und wirket!
— — — — — — — — — — — —

Das Bild dieses in heiliger Pflichterfüllung Saat streuenden, schaffenden, für die Zukunft sorgenden Mannes war in der Tat wie eine Verkörperung seines eigenen Willens, seiner eigenen Kraft. Und eine mehr oder minder deutliche Empfindung von dem Segen und der Kraft, die von einer solchen Persönlichkeit und ihrem Willen zur Tat auf die Gemeinschaft des Volkes, der sie angehört und für die sie arbeitet, übergehen, war es auch, die in diesen letzten Jahren selbst bei denen sich Bahn brach, die ihm menschlich und künstlerisch bisher ferngestanden hatten.

Die allgemeine Freude, einen solchen Mann noch am Leben und am Werke zu wissen und in seiner vorbildlichen Arbeit für sein Volk vor Augen zu haben, hatte vor allem in den Kundgebungen zu seinem sechzigsten Geburtstag, am 3. Februar 1905, einen ergreifenden und ihn im tiefsten Herzen beglückenden Ausdruck gefunden. Daß in eben diesem Jahr die Deutsche Shakespearegesellschaft ihn als Vizepräsidenten an ihre Spitze berief, war gleichfalls mehr als eine äußere Ehrung eines berühmten Namens, war ein freudiges Bekenntnis zu seiner tapferen, immer den höchsten Zielen zustrebenden Persönlichkeit gewesen; und der Hundertjahrstag von Schillers Heimgang im Mai 1905, bei dem er mit dem über die vergängliche Feiertagsstunde hinaushebenden Bekenntnis „Heros bleib bei uns“ die Gedanken der Zeitgenossen auf die bleibenden ewigen Ziele deutschen Lebens im tiefsten Sinne lenkte, hatte aufs neue Kundgebungen für ihn selbst wachgerufen, die ihn zeitweilig über die immer wachen Sorgen um die Zukunft der Nation hinwegtrugen.

Und diese Freudigkeit seines Herzens war es wohl, die wie eine geheime Zauberformel schon seit langen Jahren in seiner Seele ruhende Keime seltsam verschlungener Menschenschicksale zum Leben weckte und aus den Tiefen des Halbbewußtseins so emportrug, daß es schließlich nur des leisen Aufschlagens einer Wünschelrute bedurfte, um den lebendigen Quell hervorsprudeln zu lassen.

In Rankes „Deutscher Geschichte im Zeitalter der Reformation“ hatte er einmal von einem Ritter von Rabenstein gelesen und von der Zerstörung einer Raubritterburg Waldstein durch die Augsburger. An und für sich gleichgültige Namen und Daten, durch die sich aber sofort eine Gedankenverbindung mit dem in Augsburg beheimateten Patriziergeschlecht der Welser ergeben hatte. Die Vorstellung eines Gegensatzes dieser „machtvollsten Typen des erstehenden Bürgertums“ gegen den Todeskampf eines verzweifelnden Raubadels hatte die ersten Keime einer schöpferischen Gärung in seine Seele gesenkt.

Weitere Verbindungslinien hatten sich aus dem Studium der Geschichte der Welser und der dadurch vermittelten Kunde von den Unternehmungen des Geschlechts in Venezuela ergeben. Da hatte er Bartolme den Älteren und seinen Bruder Antony, vor allem aber den jungen Bartolme Welser kennen gelernt, den „in der Zucht seiner Familie gediehenen jungen“ 28 Jahre alten Patriziersohn und Edelmann, des ältesten Teilhabers ältesten Sohn, den das Haus zur Rettung der halbverlorenen und verfahrenen venezuelanischen Sache hinausgeschickt hatte und von dem Philipp von Hutten aus Coro anno 1541 meldete: „Vor kurzen Tagen ist Herr Bartolme Welser Sohn hier angekommen, ein verständiger, junger Gesell, über dessen Ankunft alle große Freude gehabt haben; ich habe keinen Zweifel, daß ihn die Herren Welser zum Gubernator machen werden, da Gott ihn zu solcher Zeit geschickt hat.“

Von diesem Typus jugendlich-tatkräftigen Weltkaufmanns- und Unternehmertums, in dem schon alles freudig lebendig gewesen war, was die eigene Gegenwart an Weltpolitikzukunftsfragen bewegte und erregte, spannen sich dann seltsame, einstweilen noch ganz dünne Fäden zu jenem Raubschloß, das die Augsburger eben um die Zeit, wo Bartolme Welser der junge sich als Mann zu betätigen angefangen, zerstört hatten; aus dem verfallenden Burggemäuer trat mit den vermorschten Mannen eine Frauengestalt, die letzte des dem Untergang geweihten Geschlechts. Und ein Bild, eine Szene war da: die Tochter des verfemten, in Unehre erschlagenen Mannes, selbst mit Schuld blutiger Tat beladen zum Tode verurteilt, wird vom Hoch-

gericht durch den Mann, der das Schloß ihrer Väter zerstört hat und der in seinem Willen die Zukunft trägt, ins Leben zurück an seine Seite gerettet.

Von jeher war unter den Szenen und Gestalten Gottfried Kellers ihm Dietegen und die verwandte Szene, wo dieser Küngolt vom Schafott sich herunterholt, eine der liebsten gewesen. Jedoch von diesem Schlußbild wollten sich einstweilen keine Brücken schlagen lassen, auf denen die beiden zusammenkamen. Und so hatten sie und ihr Schicksal jahrelang geruht. Seine Seele war fern von ihnen gewesen auf den Pfaden großer Völkerkonflikte und Weltkatastrophen.

Aber im Frühsommer 1904, da hatte er seit langer Zeit zum erstenmal wieder einen Ton gehört und in seiner Seele auch klingen lassen, der die geheimnisvolle Gewalt in sich barg, die schlafenden Keime mit neuem Trieb zu beseelen, als er unter den blühenden Kastanien im „Märchenwald" der Schloßruine von Heidelberg auf den Ton der Stimme und des Lachens der Liselotte gelauscht und sich in herbes deutsches Frauenschicksal vergangener Zeiten hinein versonnen hatte.

Und als nun im Frühling 1905, dem Frühling, der soviel Freude brachte, noch einmal mit leisem Finger ein großes, schönes Erlebnis an das Tor klopfte, da wurden mit einem Schlage die schlummernden Seelen wach, traten von einem ihre Wege miteinander verschlingenden Schicksal erfüllt ans Licht und wandelten.

In einer Aufführung von Shakespeares „Sommernachtstraum" im Neuen Theater unter Reinhardt, durch die ihm, wie er selbst erzählt, das Werk ganz neu lebendig wurde, da ging ihm „mitten im Zuschauen, geradezu wie eine Vision die Szene des ersten Aktes auf, in welcher Versabe zum Fenster hinausblickend den Bartolme niederhauen sieht, ihn dann hinaufträgt und über ihn gebeugt von ihm für seine Braut gehalten wird". „Als ich mit meiner Frau das Theater verließ," erzählt er weiter, „sagte ich zu ihr: ‚Eben ist mir ein Drama geschenkt worden.' Denn ich fühlte, daß mir ein Korn in Händen lag, aus dem, beinah mit Naturnotwendigkeit, ein Baum herauswachsen mußte."

Das war die Geburtsstunde der „Rabensteinerin", die im Sommer 1905 geschrieben wurde und deren fertiges Manuskript er in

der zweiten Augustwoche im Dolderhof bei Zürich, in den sie sich aus der Hitze Berlins geflüchtet hatten, Frau Maria als erster zum Lesen gab. „Die Rabensteinerin", die um ein Haar das gleiche Schicksal erfahren hätte, wie „Ermanarich der König"! Denn nicht allein bangte die Frau, so sehr sie die Schicksale des tapferen Mädchens vom Waldstein ergriffen, um den „in der Aufführung unmöglichen" letzten Akt, sondern es türmte sich in den kommenden Monaten ein Stein auf den anderen, um „Der Rabensteinerin" den Ausgang in die Welt zu verlegen: Im Herbst 1905 die freudigen Erregungen der ersten Aufführung der „Lieder des Euripides" in Weimar, der dadurch geweckte schöpferische Drang zum „Hohen Lied von Weimar", der bis in den ersten Monat des neuen Jahres die Phantasie und das Interesse ganz für sich in Anspruch nahm; und in diese kaum abgeschlossenen Gedankengänge ein plötzlich mit elementarer Gewalt hereinbrechender, neuer, großer, historischer Stoff, der ihn, „wie ein riesiger Polyp, zu erdrücken droht" und ihn den ganzen Sommer und Herbst nicht losläßt, während im Oktober wieder, wie schon früher berichtet wurde, „Ermanarich der König" noch einmal als gewaltiger Bedränger naht und erst zur Ruhe gesprochen werden muß.

So war der Dezember 1906 herangekommen, ehe auch der nächste Freundeskreis von dem Dasein eines Dramas: „Die Rabensteinerin" etwas erfuhr. „Neulich," schreibt er am 7. Dezember 1906 an Spinner, „habe ich einigen Freunden hier mein neues Drama: ‚Die Rabensteinerin' vorgelesen und mich an der innigen Freude, die es den Hörern erweckte, recht von Herzen gefreut ... Wenn es auf die große Menge so wirkt, wie auf die kleine, dann wird es was damit ... Mein tiefstes Gefühl sagt mir, daß es für alle die geschrieben ist, die noch mit durstigem Gemüt an die Poesie herangehen." Diesmal sollte sich wirklich diese Hoffnung selbst über seine eigenen, hochgespannten Erwartungen hinaus erfüllen und die Prophezeiung, die Dilthey an jenem Abend aussprach, „das Schicksal des Mädchens wird zu aller Herzen gehen," buchstäblich wahr werden. Und das war am letzten Ende — trotz Diltheys Zuversicht — nicht nur eine große Überraschung für den engeren und weiteren Freundeskreis, sondern für das ganze literarische Deutschland, ja am letzten Ende für den Dichter selbst, der

im Geiste „all die dekadenten, im Schüttelfrost des Hohns geschüttelten Schultern“ zu sehen glaubte, „deren Inhaber sich wie die Auguren lächelnd über den ‚komischen‘ Erfolg dieses ‚kindlich simplen‘ Werks, dieser Nachgeburt des Romantizismus unterhielten“, der zu sehen glaubte, „wie das verwilderte, aus allen Fugen gegangene Gesicht der ‚Salome‘ sich mit dumpfem Staunen auf das geschlossene Mädchengesicht der Versabe richtet und mit den nicht vom eigenen Blut geschwellten, sondern mit fremdem Blut rot angestrichenen Lippen murmelt: ‚Wie darf sich das in eine Zeit wagen, in der ich herrsche‘“.

Wenn er nun trotzdem mit der „Rabensteinerin“ etwas erlebte, was er in dem Grade noch mit keinem seiner früheren Werke erlebt hatte, eine Einmütigkeit — und, fügen wir hinzu, eine über ein Jahrzehnt hinaus sich gleichbleibende — Größe des Bühnenerfolgs, wie sie in der Geschichte des ernsten Dramas zu den Ausnahmen gehört — so war die Frage nach dem Grund dieser Erscheinung nicht nur für ihn, sondern für alle, die letzte Ziele deutscher Geistesrichtung sich klarzumachen ernstlich bestrebt sind, eine Frage, die eine Antwort gebieterisch erheischte.

Er selbst fühlte das und zugleich die Schwierigkeit bis zum eigentlichen Kern des Problems durchzudringen, die ihm in jüngeren Jahren vielleicht nicht so groß erschienen wäre. Jetzt war er durch Erfahrungen und Enttäuschungen eines langen Lebens vorsichtiger und zurückhaltender geworden: „Ich bin zu alt in Leben und Erfahrung geworden,“ schreibt er im Dezember 1907 in Erwiderung auf eine begeisterte Zustimmungsäußerung von einer Seite, von der er sie nicht erwartet hatte (Max Schillings), „als daß ich annehmen sollte, ein Werk, und wenn es noch so erfolgreich wäre, könnte Sinnes- und Geschmacksrichtung einer Zeit ändern. Das können nur weltgeschichtliche Ereignisse. Zu denken aber gibt ein Erfolg, wie er diesem, der modernen Richtung so fremden Werke zuteil geworden ist und immer noch wird, immerhin. Für einen solchen, ohne Übertreibung gesprochen ‚nationalen‘ Erfolg, gibt es nur eine Erklärung, daß das Werk eine Lebensader in der Seele des Volkes berührt, einer Fülle von Empfindungen Worte gegeben haben muß, die stumm, von der lärmenden Stimme der Papierliteraten verschüchtert, in der Brust des Volkes

geruht und sehnend nach dem Worte verlangt haben, das sie aussprechen sollte."

Wenn man erwägt, in welchem Zeitpunkt die „Rabensteinerin" ans Licht trat, und wie die weitesten Kreise des deutschen Volkes gerade auf dies Drama reagierten, so ist unzweifelhaft mit diesen Worten an den springenden Punkt gerührt und damit zugleich eine eigentümliche Tragik im Leben und Schaffen Wildenbruchs aufgedeckt.

Denn daß gerade die „Rabensteinerin" an geistigem Gehalt im allgemeinen wie an Kraft der Herausarbeitung der stärksten in Wildenbruch lebendigen, wirklich schöpferischen Elemente nicht in erster Reihe steht, daß sie in dieser Hinsicht — von den Hohenzollerndramen abgesehen — vor allem von „Heinrich und Heinrichs Geschlecht", der „Tochter des Erasmus" und „König Laurin" überragt wird, ja daß auch die „Lieder des Euripides" mehr von seinem Innersten geben, daß also diese Werke ungleich mehr verdienten im Herzen des Volkes und auf der Bühne dauernd fortzuleben, dagegen wird wohl heute kaum ein Widerspruch sich erheben, ja auch Wildenbruch selbst würde, stellte man die Frage so, kaum anders urteilen.

Wenn also trotzdem gerade dies Werk bei seinen Lebzeiten und über sein Grab hinaus in Deutschland die Menschen so zu packen und so zu fesseln imstande war, so müssen eine ganze Reihe von Faktoren dabei entscheidend mitgewirkt haben.

Gewiß war die augenblickliche, geistige Konstellation an sich dem Geist, der aus der „Rabensteinerin" sprach, besonders günstig. Einmal hatte die Schillersäkularfeier die deutsche Nation mit der eindringlichen Erinnerung an diesen durch heiße Inbrunst eines auf die höchsten Ziele gerichteten Willens sein ganzes Volk aus Dumpfheit und Kleinlichkeit unwiderstehlich mit sich emporreißenden Genius gründlich aus jener Lethargie der Blasiertheit und des lässigen Spielens mit ästhetischen Problemen aufgerüttelt, in die man seit dem Abebben der naturalistischen Bewegung verfallen war; und man hatte sich infolgedessen in weiten Kreisen wieder darauf besonnen, welche besondere Aufgabe zu allen Zeiten dem Dramatiker zugefallen ist. Man war sich wieder einmal bewußt geworden, daß immer gesteigerte ästhetische Reizmittel nicht den Hunger und Durst einer ganzen Nation nach Kunst zu stillen ver-

mögen. Man hatte einen Blick bekommen für den, wie Wildenbruch es einmal genannt hat, „welken Zug im Gesicht der lebenden Dramatikergeneration“, die „vom immanenten Gesetz dramatischer Kunst nichts weiß, daß sie sich einredet, Kunst müsse auf einem besonderen, nicht auf dem großen allgemeinen Herde bereitet werden, auf dem sich die Menschheit ihr Brot bäckt und ihr Fleisch kocht, daß sie mit einem Wort Kunst und Ästhetik verwechselt“.

Und zu dieser Erkenntnis hatte ferner nicht zum wenigsten beigetragen, daß gerade in dem Augenblick, da Wildenbruch mit einem Drama auftrat, in dem eine so glühende, jauchzende, zupackende Lebenskraft, eine so unverwüstliche Lebensbejahung sprühte, wie in seinen jüngsten Jahren, die Generation, die einst als Jugend ihm das Recht der Führerschaft abgestritten, jetzt, wie er damals an der Schwelle der Vierzig, mit einem müden Lächeln der Resignation die Segel zu reffen sich anschickte — man denke an die im selben Jahre erschienenen „Jungfern vom Bischofsberg“ von Gerhart Hauptmann und Max Halbes „Wahres Gesicht“. —

Um so stärker mußte in diesem Augenblick das Drama des Sechzigjährigen auf die Gemüter wirken, in dem mitten in das Dunkel tragischer Verstrickungen so etwas klang, wie das Rauschen des deutschen Sommerwalds und etwas von jener deutschen Romantik, die an kein Zeitalter, an keine Richtung und Mode gebunden ist, sondern die immer klingt und klingen muß, wenn an das innerste Gefühl des deutschen Menschen gerührt wird, wenn die Sehnsucht und die Freude, wenn das Lied von Tatenlust und von freudiger Einsetzung des Lebens für seine Freunde klingt.

Dies Lied hatte damals in Deutschland geklungen und klang noch nach — wir müssen uns nur darauf besinnen, wie in den Jahren 1904/06 die Kunde von deutschem Kampf und Sieg ein fast schon verzagendes Geschlecht mit Jubel und neuer Hoffnung erfüllt hatte, die Stimme aus Afrika:

Eine Stimme hat gerufen übers weite, weite Meer:
„Kommt nach Afrika, ihr Deutschen, kommt mit Waffen und Gewehr!
Auch hier drunten wohnen Deutsche, und die Deutschen leiden Not,
Feind ist über sie gekommen, über ihnen hängt der Tod!“

Als die Stimme ward vernommen, hat kein einziger gesäumt,
Waffen haben sie ergriffen, Rosse haben sie gezäumt.
„Fahr nun wohl, du liebe Mutter, Vater, bleib in Gottes Hand,
Gott befohlen, ihr Geschwister, Freunde, Haus und Heimatland.“

Aus den Wäldern, aus dem Schatten in die Wüste, in die Glut
Ist hinausgezogen Deutschlands junges, schönes, tapfres Blut.
— —
— —

Dieser Vorklang einer größeren kommenden Zeit hatte die Herzen aufgerüttelt und in den Seelen ein freudiges inneres Verständnis geweckt für die eigentümlich kühne Verknüpfung des Schicksals der Versabe vom Waldstein, die in ihrem herben, fröhlichen, gesunden Magdtum wie ein Abkömmling alter, lieber deutscher Volkslied- und Sagengestalten einherschreitet, mit dem aus Gegenwartssorgen und -aufgaben geborenen deutschen Zukunftsprogramm, das in der Persönlichkeit und in den Worten Bartolmes des Jungen plötzlich aufsteht wie ein geharnischter Mann, der vorwärtsschreitet aus der Enge wohlhäbigen, besitzfrohen Bürgertums hinaus in die Welt, um einen durch Schwert und Handel erworbenen neuen Boden seinem Haus und seinem Volk zu wahren und durch Einsetzung seiner Lebensarbeit für deutsche und damit für die Kultur der Menschheit zu erobern.

Das alles zusammengenommen ist es gewesen, das nicht allein an dem Abend des 13. April 1907 im Königlichen Schauspielhause zu Berlin über das Schicksal der „Rabensteinerin“ entschied, sondern was in den Jahren, die folgten, der Tochter des Hilpold Jeronimus die Wege bahnen sollte, wo immer an einer deutschen Bühne in irgendeinem Erdteil der Theaterzettel eine Aufführung der „Rabensteinerin“ verkündete.

Und dieser merkwürdige Siegeszug, der mit dem Sommer 1907 anhob, als man, ehe noch die großen Bühnen dem Beispiel der Berliner gefolgt waren, im Juli 1907 zu Singen am Hohentwiel die „Rabensteinerin“ zur innigen Freude des Dichters als „Volksschauspiel“ gab, war es auch vor allem, der auf diesen Sommer und alles was er brachte

einen verklärenden Schein der Vollendung und Leidüberwindung warf. Vor allem auf jenen Augusttag, an dem er seinen Einzug in das eigene Haus am Horn, in Haus Ithaka, hielt.

6. Ithaka.

O mein Garten, meiner stillen Träume
Holder Aufenthalt, ihr lieben Bäume!

Ithaka! Als fünfjähriger Knabe hatte er es einmal schon gesehen, an einem stürmischen Wintermorgen vom Schiff aus in der Morgenfrühe. Das war damals gewesen, als er mit den Eltern von Triest nach Athen gefahren war. Schon vorher hatte der Vater den Kindern von Odysseus erzählt und nun stand der Knabe, mit seinen Geschwistern in der Frühe aus dem Bett geholt, in der nebelgrauen kalten Morgenluft, starrte mit leuchtenden Augen hinüber nach dem grauen Eiland, das so Seltsames gesehen, und konnte sich nicht von dem Anblick trennen, bis die Umrisse wieder im Nebel verschwanden.

Seitdem war Ithaka für ihn der Inbegriff von Sehnsucht und Frieden zugleich gewesen. Die Sehnsucht war jetzt erfüllt und der Friede der Heimat senkte sich auf das Haupt des wegmüden Wanderers, der an jenem Augusttag 1907 durch den blühenden Garten unter den segenschweren Obstbäumen zu dem von leuchtenden Georginenranken festlich umwundenen Hause emporstieg. „Das haben Sie gut gemacht," sagte tief beglückt mit Tränen in den Augen der Bauherr zu seinem Baumeister. „Ich hatte nicht gedacht, daß ich's mal so gut haben könnte," klang es andern Tags, als er, von der Morgenwanderung heimkehrend, den Blick durch die Räume mit dem Ausblick auf den in Terrassen ansteigenden Garten und das dunkle Blättermeer des Parks zu seinen Füßen schweifen ließ.

Ithaka! Jeden Morgen und jeden Abend, wenn er in seinem Garten, unter seinen Blumen und seinen Bäumen still versonnen, an jedem Blatt und jeder Blume wie an einer geheimnisvoll lieblichen Offenbarung sich freuend, umherging, glücklich unter den niederhängenden Ästen die reifenden Früchte streifend, glücklich über den Duft

und die leuchtende Glut seiner geliebten roten Rosen, die er sich ums Haus zog, glücklich an seinem Arbeitstisch mit dem Blick über Blumen und Bäume, über das geliebte Weimar, das da unten im Tal unter dem dichten grünen Schleier ewig reger Wipfel in ehrwürdige Erinnerungen eingesponnen träumte.

Da unten am Abhang des Hügels, gleich da, wo er an jedem Morgen aus seinem Gartentor hinaustrat, lag Goethes Gartenhaus, in dessen stillen, heiligen Frieden er jederzeit von seiner Höhe aus sich ergehen durfte. Und all die durch Erinnerung geweihten Pfade unter den Bäumen und Wiesen des Parks, den Goethe gehegt und geliebt, alle diese Stätten und Wege, auf denen im Dämmer des Abends keines Menschen Schritt mehr klang, auf denen auch kein Vogelruf mehr zu dem müden Ohr drang, sie waren für ihn erfüllt und belebt von geheimen, zu seiner Seele sprechenden Stimmen und Gestalten.

Da war er wieder, wie in jungen Tagen einst auf der Höhe der Wartburg, mit seinem alten geliebten Herrn zusammen und erlebte es, was er, als man am Johannistag 1907 ihm ein Denkmal gesetzt, geschrieben:

Wenn über Wartburgs Turm und Zinnen
Die Abendsterne niederblinken,
Dann wird es sein, als wenn uns Augen,
Als wenn uns seine Augen winken.

Wenn wir durch Weimars Straßen wandeln,
Durch Flur und Park in Wonne schreiten,
Dann wird es sein, als gingen Schritte
Unsichtbar mit zu unsern Seiten.

Als spräche flüsternd eine Stimme:
„Ich will euch führen, reicht die Hände,
Ich kenne jeden Stein der Straßen,
Und Weg und Stege im Gelände."

Und dann im Schweigen der Nacht, wenn der Mond, Busch und Tal mit Nebelglanz erfüllend, über dem einsamen Wanderer heraufstieg, wurden Stimmen wach und Gestalten, die er nie mit eigenen Sinnen erfaßt und die doch in seinem Herzen gewohnt hatten, seit er denken konnte:

... wie aus einer Weite,
Die wohl hundert Jahr von mir entfernt war
— — — — — — — — — — — — — — —
Wie ein Klingeln war's von Silberglöckchen,
Eine Stimme, Menschenstimme, süße,
Freudvoll, wie ich Freude nie vernahm.
— — — — — — — — — — — — — — —
Und da plötzlich, unter Bäumen wandelnd,
— — — — — — — — — — — — — — —
Kam da eine, eine Wunderholde ...
— — — — — — — — — — — — — — —
War ein Pförtchen da an ihrem Wege,
Weiß gestrichen, Garten-Gatterpforte,
Und dahinter, grau bedacht, ein Häuschen,
Tief in Blumen schwelgend ...
— — — — — — — — — — — — — — —
Und was klang —? Aus grauem Hause droben
Klang ein Fenster. Und wer kam —? Vom Fenster
Neigte, von dem aufgetanen, winkend
Einer sich herab ...

Und da war's, daß er „Euphrosyne" sprechen hörte und ein Geheimnis erlebte:

Beide Hände schweigend aufgehoben
An die Brust sich gab sie dem Gewalt'gen
Wie der Tau der Sonne sich ergibt
— — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — So nach Erfüllung
Dürstend wie die Augen dieses Weibes
Sah ich niemals Weibes Augen, niemals
An dem Antlitz eines Mannes hangen.
So in alle Tiefen niederleuchtend,
Kund der Fragen, der Erlösung kundig,
Eines Mannes Augen sah ich nie.
Stummes Blicken wurde leises Sprechen,
Lippen sah ich lächelnd sich bewegen,
Wort zu Wort von Mund zu Munde wandeln,
Unvernehmbar, doch mir war, als müßten
Diese zweie Dinge sich vertrauen,
Weltgeheimnisvoll, und dies Geheimnis,

Das noch gestern furchtbar mir erschienen,
Köstlich ohne Maßen mußt' es sein.
Und es wuchs und wuchs in mir die Seele —
Wie zwei Flammen dünkten mich die beiden,
Flammen beide aus dem Urweltfeuer,
Das, von Anfang aller Dinge lodernd
Nie erlosch, noch lischt. Mir war's, als hätt' ich
Vollen Atem nie bis heut geatmet,
So als wäre, was mir Licht erschienen,
Abgesprengter Funke nur gewesen
Eines andern ungeheuren Lichtes,
Was mir Leben schien, nur Lebensahnung.
— — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —
Nirgends sprach ein Mund, doch mir zu Häupten
War ein Rauschen, Brausen in der Tiefe,
Wie ein Zwiegespräch von Erd' und Himmel,
Und aus Weltenweiten zu mir wandernd
Kam ein Wort und wohnt in meinem Ohr:
„Sterben ist nur eines Tages Enden.
Tod nur Schlaf der niemals wach Gewes'nen,
Nie entschläft, wer einmal wach gelebt.
Wache Seelen haben Sonnenaugen.
Sonnenaugen blicken in das Ew'ge.
Vor dem Ewigen ist kein Vergang'nes,
Kein Zukünft'ges, Gestern nicht und Morgen,
Tag und Nacht, kein Stufengang der Zeiten,
Alles Gegenwart und ew'ges Heut."

7. Der deutsche König. Lukrezia. Die letzte Partie. Ende.

1907—1909.

Wir woll'n noch ein paar Schritte mit ihm gehn,
Bis an die letzte Schwelle mit ihm gehn.

Das alles war wach und lebendig in der Seele des Mannes, der in Ithaka die zwei letzten Sommer seines Lebens in tief beglücktem Herzen durchlebte. Glücklich, obwohl er die Hand des Todes schon auf seinen Schultern ruhend fühlte, glücklich, trotzdem die schwere, dunkle

Sorge um die Zukunft Deutschlands ihm in schlummerlosen Nächten das Herz bedrängte. Ruhelos wandert sein Geist immer wieder durch die weiten Räume des ungeheuren Baus, den man Geschichte Deutschlands nennt, fragend, stürmisch eindringlich Antwort heischend, Trost, Hoffnung begehrend von den Menschen und den Begebenheiten, die einst Deutschland waren und Deutschland bauten. Und immer wieder ruhen seine sorgenden Augen mit kummervollen Fragen auf den zwei Großen, in denen sich ihm die deutsche Kraft und Größe verkörperte: Luther und Bismarck, und die beide doch dem Feinde, der den Deutschen im Blute saß, seit Hagen den Siegfried erschlagen, nicht hatten den Kopf zertreten können.

„Bismarck ist dahin," schreibt er vor den Wahlen 1907 in seinem „Ein Wort an die Deutschen". „Große Männer werden den Völkern immer nur auf Zeit geliehen. Wie die Völker sie in ihrer Seele bewahren, darauf kommt es an. Haben die Deutschen den Mann in sich lebendig erhalten, der sie hat lehren wollen, sich selbst zu wollen? Haben sie sein Wort in sich nachwirken lassen, das ihnen das Fürchten aus der Seele nehmen und den Stolz dafür hineinpflanzen wollte? ... Stehe auf, deutsches Gefühl! Stehe auf, deutsche Seele! Werde wieder lebendig, granitenes Wort des granitenen Mannes: ‚Wir Deutschen fürchten Gott und sonst niemand'."

Und im November 1907, wenn er über „Persönliche Ehre und deren Schutz" spricht: „Aber wenn es auch wahr ist, daß die Ehre an sich von niemand da draußen angegriffen werden kann, gegen niemand Schutzes bedarf, so ist doch ebenso unleugbar wahr, daß wir alle Tage, alle Stunden wütende, gehässige Angriffe gegen die gerichtet sehen, in deren Innerem man das Vorhandensein von Ehre und Ehrgefühl argwöhnt ... Brauchen wir nach denen zu suchen, denen das selbstherrliche Individuum, der stolze Mensch, denen alles Heldenhafte ein Dorn im Auge und ein Greuel ist? ... Diese Bewegungen, die halb unterirdisch unter unserer Zeit dahingehen, nur von Zeit zu Zeit in grellen Stichflammen aufschießend, diese antimonarchische, diese antimilitaristische, man blicke ihnen doch ins Herz: sind es wirklich nur Bewegungen gegen Einrichtungen und Institutionen? Nein, es ist der

dumpfe Haß der Masse gegen alles, was überragende Individualität heißt."

Und ferner im Januar 1908 in dem Mahnwort „Landgraf werde hart": „Wie ein Schrei, der in der Nacht übers Feld geht — niemand weiß von wannen er kommt, aber der Ton bleibt uns im Ohr, wie ein Geheimnis, das nach Deutung verlangt — so aus dem Dunkel des Mittelalters tönt das Wort herauf, das noch heute in den Ohren der Deutschen nachzittert, nach Jahrhunderten noch: ‚Landgraf werde hart' ... Warum ich es sage? Weil ein Notstand in den deutschen Seelen ist; weil ein dumpfes Allgemeinempfinden aufschwillt, daß manches, daß vieles nicht so ist, wie es sein sollte. Weil wir nach etwas suchen, was uns erlöst. Dieser Notstand zwingt vor das Volk hinzutreten und ihm zu sagen: ‚Du darfst nicht weich sein, denn die Welt, in der du lebst, ist hart. Darfst kein Kind sein, denn alle die, mit denen du verkehren und verhandeln sollst, sind erwachsen. Darfst nicht nur Mensch sein wollen, denn in der Welt leben nicht Menschen miteinander, sondern Völker; und daß auch du ein Volk bist, das darfst du nicht vergessen. Und endlich: Du mußt deinen Katechismus umlernen, darfst nicht mehr denken, daß Wohlwollen unter allen Umständen und jeder Bedingung das Höchste sei, darfst nicht mehr blindlings drauf loslieben, wie du's getan, sondern mußt die Augen auftun, damit du erkennst, wer deiner Liebe wert ist, und dein Herz nicht verschwendest, deine Seele nicht vergeudest. Und wenn du deine Augen auftust, wirst du sehen, daß unter all den Völkern um dich herum kaum eines ist, das dich liebt, wohl aber viele, die dich hassen, die dich hassen" ...

Bis zum letztenmal das Rolandshorn erklingt: „Deutsches Neujahr 1909":

Eine Stunde, unsres Lebens schlimme Stunde,
Geht mit dir zu Grabe, altes Jahr.
Aber wann verheilt in uns die böse Wunde,
Die du uns geschlagen? Nimmerdar!

Nein, sie soll auch nicht verheilen und vernarben!
Wie uns Schmutz besudelt, wie in Schmach
Bettelnd wir um Feindes Freundschaft warben,
Ewig geh uns die Erinn'rung nach!

Nicht mit schalem Troste hergebrachter Lügen,
Der das neue Jahr als Retter preist,
Woll'n die Scham wir löschen und den Schmerz betrügen,
Der die Seele brennend uns zerreißt.

Nicht vom Himmel Gott, von nirgendwo auf Erden
Tritt ein einziger noch für uns ein;
Wenn wir selbst nicht neue Menschen werden,
Wird dies neue Jahr uns furchtbar sein.

Denn dies neue Jahr hat kalte, harte Augen,
Hart wie Schicksal, und das Schicksal spricht:
„Leben denen, die zum starken Leben taugen,
Für den Schwächling wächst das Leben nicht."

Sind wir stark noch? Haben wir in unsern Gliedern
Mark und Stahl? In unsern Seelen Glut?
Nein, beim Taumelklang von dekadenten Liedern
Ging zu Elend unser deutsches Blut.

Gut vergeudend, das die Väter uns erkämpften,
Träumten wir von eigner Tüchtigkeit;
Des Gewissens dumpfe Mahnerstimme dämpften
Wir mit Pracht und Prunk und Eitelkeit.

Also lebten wir weichlebig unsre Tage,
Sorglos, ewig guter Zeit gewiß,
Bis daß plötzlich uns mit fürchterlichem Schlage
Vor den Augen das Gespinst zerriß.

Heut, von zwanzig Jahre langem Traum erwachend,
Blicken wir wie Bettler in die Welt:
„Nirgends Freunde?" und von allen Enden lachend
Kommt der Haß, der uns die Antwort gellt.

Und von rechts und links, wie eine blut'ge Welle
Wider uns verschworen, naht die Not;
Mit der Pöbelfaust an unsres Hauses Schwelle
Schlägt der Feind uns Stammesbrüder tot.

Deutschland, Deutschland, rings Gefahr und Angst und Schrecken
Um dich her. Die Schicksalsvögel schrein!
Wenn die Raben dich vom Schlaf erwecken,
Soll das Unheil mir gesegnet sein.

Denn ein Riese bist du, doch ein schüchtern blinder,
Der nichts weiß von seines Nackens Kraft,
Darum führt man Wort für dich, so wie man Kinder
Überhebt der eignen Rechenschaft.

Nimm in eigne Hände deine Sache!
Sprich du selber für dein eignes Herz!
Deutsche Seele, du gefügig-weiche, schwache,
Einst vorzeiten warst du Stahl und Erz.

Damals, als er in den Sattel dich gehoben,
Damals hat auch dich Gefahr umgrollt,
Doch die Schrecken sind an deiner Stirn zerstoben,
Weil du, Deutschland, selber dich gewollt.

Werde wieder, was an deinem großen Tage
Du gewesen, zu dir selbst wach' auf!
Lern' verachten! Buhl' um Gunst nicht! Haß ertrage!
Schreib' dir selbst Gesetz und Lebenslauf!

Lerne zürnen! Mit des heil'gen Zornes Mächten
Sei'n die Zwischenträger fortgefegt,
Die zum Thron hinauf zu sagen sich erfrechten:
„Dieses Sklavenvolk, es schweigt und trägt."

Sei verflucht, wer, selbst zum Knecht geboren,
Deutsche Treue also schlecht versteht;
Sei gesegnet, wer von Neujahrs dunklen Toren
Freud'gen Willens in die Zukunft geht

Eig'nen Aug's zu sehn, der Stimme selbst zu lauschen,
Die aus seines Volkes Seele dringt,
Und sich selbst ergebend, Höchstes einzutauschen:
Liebe, die ein freies Volk ihm bringt.

So ringt die Seele des einsamen Mannes in Königs-Not um Deutschlands Zukunft.

Aber „wache Seelen haben Sonnenaugen, Sonnenaugen blicken in das Ew'ge".

Und wieder wird der Dichter zum Seher, und während rings am Horizont sich immer düstrer die Wolken eines drohenden Weltkrieges, eines Weltenaufgebots des Neides und Hasses, der auf das Herz Deutsch-

lands zielt, zusammenballen, singt die ahnende Seele in seiner Brust das Lied von der großen heiligen Not, aus der dies weiche, in sich zerrissene, erschlaffte Volk neu geboren werden soll, stahlhart, Todüberwindung und Sieg in den Augen und in den Armen.

Als im Sommer 1906 die „Sängerstudenten" zum zweitenmal in Weimar erschienen waren, da hatte man sich jener Stunde aus dem Jahre 1903 erinnert, als plötzlich Ernst von Wildenbruch unter der Jugend erschienen war und ihr die deutsche Zukunft ans Herz gelegt hatte; und dem diesmal Fernen hatte der Sprecher der Jugend, als dem „deutschesten aller deutschen Dichter", das Treugelöbnis der Jugend erneut. Auf die Kunde davon hatte Wildenbruch freudigen Herzens an Spinner geschrieben: „Daß der Bundesvorsitzende meine Ansprache auf dem Markt vor drei Jahren erwähnt hat, freut mich, und daß er sie so getreu dem Wortlaute nach wiedergegeben hat, freut mich doppelt. Ich fühlte, indem ich die Worte las, daß sie wirklich das Programm der neuen Verbindung enthalten, des Zwecks, des ganzen Zwecks, diejenigen Mächte lebendig zu erhalten, aus denen Deutschlands Leben quillt. Wenn mir das Drama, das ich jetzt unter Händen habe, so gelingt, wie es im Geiste vor mir steht, dann soll der junge Mann recht gehabt haben, wenn er mich den deutschesten der deutschen Dichter genannt hat."

Das war „Der deutsche König", der ihm schon seit langen Jahren im Herzen gelegen hatte und der in trüben Frühlingstagen des Jahres 1906, als ihm die Ablehnung der „Lieder des Euripides" durch das Königliche Schauspielhaus, „weil man sich keinen Erfolg davon verspreche", das Herz zu verbittern drohte, ihm wie ein Tröster und Helfer aufgestanden war. Das Drama, das ihn, wie er unter den ersten Geburtswehen schreibt, „indem es langsam seine Arme ausbreitet, wie ein riesiger Polyp zu erdrücken droht". Das Drama, das im Schatten begonnene — „manchmal überfällt es mich, als sei ich ein Narr, daß ich noch dramatisch schaffe. Es steht etwas wie eine unsichtbare Verschwörung gegen mich im Feld" — das dann im Sonnenschein des Triumphzugs der „Rabensteinerin" im Winter 1907 auf 1908 reifte, und das in einer letzten Umschmelzung im letzten Sommer 1908 ihn

an seinem Arbeitstisch im Haus Ithaka bis in den Winter hinein festhielt, das Werk, das wie seine letzte große Lebensaufgabe, wie das letzte Geschenk, das er seinem Volke zu machen hatte, sich von seiner Seele löste, wie ein Vermächtnis.

„Das Drama, das große Volksdrama," schreibt er im Frühling 1908 nach Halle, „hat den Deutschen noch viel über sie selbst und über ihre Geschichte zu sagen. Und da ich nicht weiß, ob nach mir einer kommen wird, der mit so leidenschaftlicher Hingebung wie ich im großen Labyrinth, das wir deutsche Geschichte nennen, nach dramatischem Erz schürfen wird, so empfinde ich es als Verpflichtung, meinem Tun treu zu bleiben, solange ich noch kann. Die deutsche Geschichte, so überreich an Unterlassungen, so überarm an großem Vollbringen, enthält einen Vorgang von reiner Herrlichkeit, das ist die Übertragung der Königskrone von Kaiser Konrad I., dem Rheinfranken, auf Heinrich den Ludolfinger, den Sachsen ... Weil er unter dem harmlosen Namen ‚der Finkler' in der Erinnerung fortlebt, wissen und ahnen kaum einige, daß ein solcher Mann nicht der hätte werden können, der er ward, wenn er nicht elementare Gewalten in seinem Selbst niederzuzwingen gehabt hätte. Nicht weit von Ihnen, in Merseburg, war die geheimnisvolle Frau, war Hateburg geboren, die so tief in seiner Seele gewirkt hat. Die Geschichte weiß und sagt von ihr wenig. Dem Schaffen der Poesie bleibt es überlassen, ihr und ihrem Verhältnis zu dem großen Ludolfinger nachzugehen. Wie weit meine Phantasie auf diesem Wege gekommen ist, darüber verrate ich heute nichts. Aber wenn Sie einmal von einem Drama von mir, ‚Der deutsche König', hören, werden Sie sich erinnern, daß Sie heute die erste Andeutung darüber erhalten haben."

Vom „Deutschen König" vernahm man bei Wildenbruchs Lebzeiten nichts, erst nach seinem Tode kam er ans Licht und legte sich mit seiner herben, schwerflüssigen, an merkwürdigen Inversionen überreichen Sprache und mit einem seltsam in eine große heroische weltgeschichtliche Handlung verschlungenen dämonisch-erotischen — eben in jener Hateburg verkörperten — Motiv eigentümlich schwer wie eine große, dunkle Frage auf die Seelen der ersten Leser und Zuschauer.

Die Antwort auf die Frage und die Erfüllung der Verheißung,

die auf ihrem Grund ruhte, die sollten wir erst erfahren und verstehen lernen, als im August 1914 sich die Zeit erfüllte. Da spürten wir, daß aus dieser dramatischen Begebenheit nicht Vergangenheit, sondern Gegenwart und Zukunft zu uns sprach; daß in diesem seinem letzten Werk die Seele des Dichters sich in einer inbrünstigen Hingabe aufgelöst hatte in die Seele seines Volkes und zugleich, daß in dieser Wandlung, in diesem restlosen Aufgehen in dem großen vaterländischen Allgemeinempfinden noch einmal in dem Dichter der Prophet, der Seher erstanden war, der, in der Schöpferstunde über sich selbst und seine Zeit hinauswachsend, sein Volk gesehen hat, wie es fünf Jahre nach seinem Tode aufwachte und auszog in den heiligen Krieg.

Die Bedeutung des Dramas liegt wesentlich in diesem prophetischen Gehalt, der ihm eine Sonderstellung nicht nur in Wildenbruchs eigenen Werken, sondern in dem weiten Rahmen der deutschen Dichtung überhaupt anweist.

Schwerlich wird sich ein Seitenstück dazu finden lassen, zu diesem Vorgang, wie nicht nur in der Seele des um die Zukunft seines Volkes sich sorgenden Dichters Menschen und Dinge vergangener Zeiten zum Symbol der die Gegenwart erregenden und bedrängenden Sorgen, sondern selbst wieder zum Symbol zukünftiger Ereignisse werden, so daß es den Menschen der heutigen Gegenwart wie der dichterische Ausdruck eben dieser Gegenwart erscheint.

Wir wissen, wie der Gedanke an einen über kurz oder lang uns drohenden Einfall russischer Heeresmassen ihn in den letzten Jahren immer wieder beunruhigte. Und diese Vorstellung war es wohl gewesen, in Verbindung mit jenem „Vorgang von reiner Herrlichkeit", die dem Ludolfinger Heinrich die deutsche Königkrone aufs Haupt gesetzt hatte, die ihm die Gestalt Heinrichs I., des ersten deutschen Kronenträgers, der den asiatischen Eindringling auf deutschem Boden vernichtend geschlagen, so in die Seele gegraben. An ihm und seiner Tat rankt die Phantasie auf, und unter dem sich inbrünstig Versenken in seine Tat wandelt sich, wie schon so manches Mal, der Held und seine Tat in ein Symbol deutscher Gegenwart und Zukunft und wächst aus dem innerlichsten Erfassen dieser Symbolik dem rückschauenden Beobachter der feste Glaube an die Zukunft, an den Sieg auch diesmal.

Wie weit er selbst dieser Symbolik unter dem Schaffen sich klar bewußt gewesen, bleibt im Dunkel. Sicher aber ist, daß ihm unter den Händen der Held, Heinrich, der junge Sachsenherzog, eins geworden und gewesen ist mit der Gesamtheit des deutschen Volkes unmittelbar vor dem Ausbruch des heutigen Weltkrieges.

Auf dem jungen tapferen Herzog ruhen die Augen aller voll Hoffnung und Vertrauen als dem Schirmer und Retter Deutschlands wider innere Zwietracht und vor allem wider den von Osten drohenden barbarischen Feind. An ihn glaubt die 100jährige Ahne Oda, deren Augen noch den großen Karl gesehen haben, an ihn der müde, von Sorgen um das Reich vor der Zeit gealterte Friedenskaiser Konrad, an ihn seine Altersgenossen, die junge Generation, deren Heldenideal sich in seiner Gestalt verkörpert.

Dieser vom ersten Siegeslorbeer gekrönte, größerer Zukunft entgegenträumende jugendliche Held ist aber wieder selbst das Abbild der Generation oder der Generationen, denen nach dem großen Kriege von 1870 die Aufgabe zugefallen war, ein groß begonnenes Werk groß fortzuführen, groß zu beenden. Und eben dieser Generation gilt daher, mehr vielleicht noch als dem jungen Heinrich, das Wort, das am Schluß des ersten Aktes Kaiser Konrad diesem hoffnungsfroh und mahnend zugleich zuruft: „Zürnende Jugend, ich liebe dich. Ich habe geträumt von einem Manne, der kommen und helfen und heilen soll. Sein Bild heut sah ich, als ich dich sah — den Mann, ihn selber, schaffe mir den! Den Helfer, den Retter, bringe mir den.“

Da auf dem Höhepunkt seiner ersten kriegerischen Triumphe ereilt den jungen Helden das Verhängnis, im Drama verkörpert in der Gestalt eines Weibes — Hateburg —, an das er sich verliert. Er wird sich selber untreu und scheidet sich von seiner eigenen Vergangenheit, von Freund, Braut, Volksgenossen mit den Worten: „Ihr in Knechtschaft, ich in Freiheit, lebe jeder sein eigenes Leben! Ich dem euren nicht frage ich nach. Haltet euch selber die Bären vom Leibe. Um eurer Freuden, um eurer Sorgen Freude nicht fühl' ich, Sorgen nicht trag' ich. Niemanden brauch' ich, Satzungen nicht frag' ich. Alles hab' ich, ich habe mich selbst.“

In eben dieser Absage, durch die der Held die Grundlagen seines

Daseins verleugnet, wird aber zugleich alles laut, was der Dichter an seinen jüngeren Zeitgenossen, an den Deutschen der Gegenwart als den Abfall von ihrem besseren Selbst, von ihrem eigensten Weltberuf wieder und wieder schmerzvoll und zornig gerügt hat. Dabei ist merkwürdig genug die Losung, mit der der Held hier seinen Abfall von der eigenen Mission rechtfertigt und abschließt: „Alles hab' ich, ich habe mich selbst", gerade auch die Losung, die Wildenbruch, solange er lebte, seinem Volke zuzurufen nicht müde geworden ist: „Wolle dich selbst!"

Was hier für den einzelnen die Formel des höchsten Egoismus ist, kann eben für ein Volk als Ganzes das Pflichtgebot der höchsten Not im Kampf um das Dasein werden. Und wird es auch hier vor unsren Augen; in dem Augenblick, da der Held sich wieder auf sich selbst besinnt, wieder sich angesichts der großen nationalen Gefahr der ihm obliegenden Pflicht und der ihm innewohnenden Kraft bewußt wird und das alte Selbst, das er schon verloren, wieder für andere als Trumpf einsetzt.

Und wenn er nun am Schluß, im Begriff, wider die Hunnen zur letzten, großen Schlacht an der Spitze der deutschen Heerscharen auszuziehen, den neuen Geistesharnisch anlegt mit den Worten: „So versinke in meiner Seele alles Erinnern, jeder Gedanke, der nach anderem sinnt und trachtet, als nach Rettung von Merseburg. Von mir tu' ich den eigenen Menschen, nicht mehr einer, der für sich selbst will, nicht mehr Heinrich bin ich, der Herzog, nur noch Erde von dieser Erde, Atem vom Atem des Vaterlandes ... Wir haben nicht Berge, nicht reißende Ströme, nicht des Meeres flutenden Gürtel uns zu schirmen vor Gegners Einbruch; unsre Leiber sind unser Wall. Uns umlagert die Feindschaft der Menschen; um uns kriechen die schwarzen Schlangen, die Welten vergiften, Neid und Haß. Was denn haben wir? Nur uns selber, eine Sache, an die wir glauben, einen Gott, auf den wir vertrauen, Kraft in den Gliedern, Furcht nicht vor Menschen; was noch brauchen wir — kommt zum Sieg!" — so weht uns hieraus der Geist unsrer Tage an, der nationale Gedanke, wie er in den Augusttagen 1914 plötzlich unter uns aufgestanden ist, und wir fühlen, wie hier der Glaube an sein Volk den Dichter zum Seher gemacht, und ihn das, was er selbst nicht mehr hat erleben dürfen, hat vorahnen lassen in seiner ganzen herben Schönheit und Größe. — —

In derselben Zeit, in der seine Phantasie schon von dem „Deutschen König" bedrängt wurde, hat er auch einen Roman geschrieben, der ähnlich, wenn auch in anderer Richtung, wie ein Abschied, wie ein letztes Vermächtnis berührt. Eine müde Hand, die noch einmal über die Saiten gleitet und Töne weckt, die lange geschlafen haben, in deren Zusammenklingen die letzte Lebensmelodie vom ewigen Schlaf und vom ewigen Leben in einem dunkel-geheimnisvollen Schlußakkord verhallt.

Die Schlußverse der „Euphrosyne" zeigen den Weg, den die von Ahnungen der kommenden Stunde erfüllte Seele des Dichters geht; es ist wie ein Vorwärtstasten auf der letzten dunkelsten Strecke Weges, ein letztes zögerndes Verweilen bei den Dingen und Gestalten der Außenwelt, die durch lange, lange Jahre Lust und Qual gewesen, wie ein suchendes Heimweh-Verlangen nach dem Urquell, in den die tagmüde Seele versinken muß, um im neuen Licht wieder aufzustehn:

Sterben ist nur eines Tages Enden,
Tod nur Schlaf der niemals wach Gewes'nen.
Nie entschläft, wer einmal wach gelebt,

klingt es in der „Euphrosyne".

Um uns her
Ein Geheimnis, groß und schwer,
Liegt der Tod und liegt das Leben.
Dem Geheimnis sich ergeben
Ist der Weisheit tiefste Lehr'.

spricht in dem im Winter 1906/07 und dem darauffolgenden Frühling geschriebenen Roman „Lukrezia" Erwin von Groneman der armen kleinen Lukrezia ins Ohr, der die Mutter gestorben ist, und die im Leben sich allein nicht mehr zurechtfinden kann. „Eigentlich braucht man sich dem Geheimnis gar nicht erst zu ergeben," sagt derselbe Erwin von Groneman, der weiß, „daß er nicht alt werden würde", „denn wir sind ja immerfort mitten darin. Leben ist ganz so Geheimnis wie Tod."

Erwin von Groneman, der sterbend das Gedicht von der „Pilgerin Seele“ schreibt und der von dem „wunderbaren deutschen Menschen“ Jakob Böhme die Weisheit gelernt hat:

Wem Zeit ist Ewigkeit,
Und Ewigkeit ist Zeit,
Der ist gefeit vor allem Leid.

Erwin von Groneman, der früher, vor langen Jahren, Paul von Gartenhofen hieß, der als Referendar Heidenstein der armen Marie Lücke in ihrer Todesnot beigestanden, der als Walter Schottenbauer das Leben bezwungen, ist noch einmal gekommen, um das letzte Wort zu sagen, das letzte Wort für die arme, kleine, törichte Lukrezia, die das echte Gold vom falschen nicht unterscheiden kann, und die dafür büßen muß, daß sie Schein für Sein genommen, trotzdem das doch das Los und das Recht der Jugend ist.

Lukrezia, die junge, ist lebendig, voller Hoffnungen, voller Illusionen, Torheit und Eitelkeit, weiß nicht was sie will, was sie soll, was sie kann und was sie werden kann, wie die Jugend überall. Jeder neue Klang nimmt sie gefangen, jeder neue Reiz bezaubert, wie die Jugend überall. Gegenwart ist alles, und was die Vergangenheit, die Erfahrung lehrt und predigt, ist ihr leerer Schall, wie der Jugend überall. Sie hat die Heimat verloren und vergessen, die arme irrende Seele, vergessen im Rausch des Tages und der Jugend, wie die Jugend überall. Sie muß die Mutter, sie muß den einzigen Freund verlieren, der sie liebt, wie „sie da ist, da für sich“, bis sie erwacht, bis sie sich, wie „Pilgerin Seele“, wieder auf ihren Namen besinnt und heimfindet durch das große Unglück und durch die große Einsamkeit, die über sie gekommen, wie die Jugend überall, wenn das Unglück kommt und die Erfahrung.

Lukrezia Mergentheimer, in der äußeren Erscheinung ein Erinnerungsbild an Italien, an eine Handzeichnung des Giorgione „in irgendeiner Galerie“, verschmolzen mit dem Bilde der jungen Amazonenkönigin Penthesilea, wie sie einst vor Heinrich von Kleists Auge gestanden, die in dem modernen Berlin W. ihre Tage lebt und an dem bunten Leben scheitert, weil sie nie gelernt hat „sich selbst zu

Arbeitszimmer in Ithaka

wollen", muß über zwei Gräber wegschreiten, ehe sie sich und damit den Willen findet, der das Leben zwingt durch den Tod, ehe sie sich klar wird über die seltsamen letzten Dinge, von denen weder die „Tante Nanette" noch der „Meister" Randolph Mandler noch der ganze Kreis von oberflächlichen, lachenden Scheinmenschen, der sie wie eine Wolke umgibt, je etwas geahnt hat.

Nur einer, der abseits stand, den niemand verstand, den man verlachte, der „kleine Beamte in einem Ministerium", von dem man sagt, daß er dichte, der in der Gesellschaft „unmögliche Ansichten" vertritt und mit tiefem Ernst Dinge sagt, über die man nur lachen kann, der wußte von diesen letzten Dingen und hat ihr noch schnell, ehe ihn der Tod, der ihm die Hand schon auf das Herz gelegt hat, wegrafft, es sagen müssen, weil er seine Freude hat an ihrer Jugendschönheit und weil er sich schwer um sie sorgt; wie der, dessen Züge er trägt und dessen Seele er widerspiegelt, an dem jungen Deutschland, das um ihn emporgewachsen ist, sich freut und sich schwer sorgt um die Zukunft dieser Jugend, die es nicht zu begreifen scheint, daß das letzte Ziel des Lebens ist, „sich selbst zu wollen".

Es ist ein dem Tode Geweihter, der vorm Scheiden, ehe das müde, qualvoll zuckende Herz den Dienst versagt, das seinem Volke ans Herz legt, was ihn grämt und ängstigt, was ihn erzürnt und betrübt, was seine wache Seele trotz alledem noch hofft von dieser geliebten, törichten Jugend, wenn sie sich aufrafft, sich selbst zu wollen. Es ist eine letzte Abrechnung, für die er zwei Schatten der Vergangenheit noch einmal beschwört, um ihnen die Worte, die er zu sagen hat, auf die Lippen zu legen, die Mutter und sein einstiges Ich; auch dieses schon ganz merkwürdig, wie in eine Wolke mystischer Verklärung einer weltentrückten, fast körperlosen Vergeistigung gehüllt, so daß der Lebende unter den anderen wie ein Revenant, wie ein Fremdling aus einer anderen Welt umgeht.

Unter den Dichtungen, die sonst noch in diesen letzten beiden Jahren vor dem großen Schweigen reiften, berührt die kleine Erzählung: „Die letzte Partie", die schon in den Dezemberwochen des Jahres 1906 geschrieben war, wohl am stärksten wie ein persönlicher, letzter Abschied, als habe der Tod selber dem Schreibenden die Feder aus der Hand

genommen und die Abschiedszeilen geschrieben. Das Grauen und der Frieden des letzten Geheimnisses liegt über den beiden alten Männern, die die Geburt miteinander verknüpft hat, und die doch in einem langen Leben nie der eine zum anderen wirklich haben finden können.

Ein Phantasiebild, herausgeholt aus dunklen Abgründen einer übersinnlichen Welt, in der die Phantasie E. T. A. Hoffmanns sich mit Vorliebe erging, aber zugleich ein eigenstes inneres Erlebnis. Was sich da zwischen dem „Geheimerat" und seinem Bruder, dem „Oberst", zweimal in der Woche abspielt, die Billardpartie in der Wohnung des „Geheimerats", die Billardpartie unter der „Hängelampe, die ihr warmes Licht auf das warme, grüne Tuch hinuntergoß", hatte sich abgespielt in vielen Tagen und Wochen in der Hohenzollernstraße zu Berlin, und all das Menschliche, das auf den beiden alten, einsamen Herren der Erzählung lastet, hatte auf den beiden Brüdern gelastet, sie innerlich verstört und gegen ihre eigene Natur ergrimmt, die sie nicht ändern konnten und die immer wieder Herr wurde über sie. Beide hatten darunter gelitten, am leidenschaftlichsten der ältere, der härtere, der mit seinen anklagenden Gedanken allein im Zimmer zurückblieb, wenn der andere still gegangen. Wenn der Bruder einmal nach einem solchen bösen Wort nicht wiederkäme, und statt seiner nur die Botschaft, der dunkle Freund, der schon lange wartend hinter der Tür gestanden, hat ihn weggeführt für immer, ohne Abschied, ohne Versöhnung! Könnte er das?

Müßte nicht die Natur selber dawider aufstehn und die Schranken ihrer eigenen Gesetze durchbrechen? Sie müßte, sie würde und sie *wird*! Der geheimnisvolle schöpferische Prozeß beginnt und der alte einsame „Geheimerat" erlebt das Unerklärliche, daß für ihn die Grenzen zwischen Tod und Leben wegfallen, daß der tote Bruder noch einmal zurückkommt aus der Welt des großen Geheimnisses, „mein Bruder wartet auf mich . . . und wenn ich nicht komme, wird er böse". Und der Tod entsiegelt zugleich die Lippen, die nie das Eigentliche, Letzte, auf dem Grund der Seele Verborgene sagen konnten: „Ich habe dich lieb gehabt und will dich lieb haben, hüben und drüben, und immer in Ewigkeit."

Und auch aus der letzten im Frühsommer 1908 geschriebenen Erzählung „*Tintenfisch*" die zwischen die großen Sorgen und die

Zukunftsarbeit als ein bizarres Zwischenspiel sich fremdartig einschiebt, zu dem wieder E. T. A. Hoffmann — man denkt dabei an „Klein Zaches, genannt Zinnober" — die Tonart angegeben zu haben scheint, die zunächst fast wie ein chemisches Experiment anmutet, spricht es zum Schluß wie ein friedenbringendes Gutenacht: was Peter Aischnitzer im Park des märkischen Gutes, aus seinem Versteck hinter dem Buchenstamm sieht, die beiden, Mann und Frau, die unter den rotblühenden Kastanien wunschlos ein ganz reines Glück genießen, das ist Abglanz von dem Abendsonnenschein, der auf zwei Menschen lag, die in Haus Ithaka zum letztenmal die Rosen blühn und die Früchte reifen sahen.

Und der Herbst kam und der Winter kam. Kalte graue Novembernebel brauten im Tal und stiegen empor zur Höhe, wo immer noch an seinen Arbeitstisch gebannt der müde, von Schmerzen gequälte Mann rang mit dem „Deutschen König". Letzte Pflicht, er muß fertig werden. In den ersten Dezembertagen wars endlich getan. Abschied von Ithaka, Abschied vom verödeten Garten, Abschied von den Freunden, von Weimar zum letztenmal im Leben.

Weihnachten in Berlin noch einmal wie immer. Er schmückt wie immer seinen Baum, im Hof singen die Kinder „Stille Nacht, heilige Nacht". Er lauscht in den milden Winterabend hinaus und trinkt mühsam die lieben, hellen Töne, die von Jahr zu Jahr immer leiser klingen. Am ersten Festtag wie immer die Geschwister, die Freunde um seinen Tisch versammelt. Fröhliche Gesichter, Gläserklingen.

Die Erinnerung wacht auf aus den jungen Tagen, an jenen Weihnachten 1870 damals vor Paris! Das waren Zeiten, da war man jung, da war man groß. Und jetzt? Das Alter ist gekommen, über uns, über jeden einzelnen. Aber nicht über Deutschland. Das darf nicht sein. Deutschland muß jung bleiben. Und er springt auf: „Glaubt Ihr, daß die Zeit kommen wird, da wir Deutschen noch einmal wie damals Hurra rufen werden? In der Hoffnung darauf, die wir nie sinken lassen dürfen, ruft mit mir Hurra, Hurra, Hurra!" Und sie stimmen ein, tief erschüttert von dem Klang der brechenden Stimme des todwunden Mannes.

Nach Tisch rückt noch einmal die Runde zusammen, lauschend, wie

so oft in 24 Jahren. Er liest das neueste, das letzte „Marie Lene, die Erzählung der Greisin". „Siehst du, es ist ohne Schmerzen gegangen," sagt er zu Frau Maria, aber dann muß er sich zurückziehen, denn die Schmerzen kommen doch. Und sie weichen nicht mehr.

Dunkle Boten pochen ans Tor. Eine Erkältung, scheinbar harmlos. Dann plötzlich ein Erlahmen des Armes. Schlaflose Nächte, quälender Husten. Eine Erkältung? Er schüttelt den Kopf: „Ich bin kränker als Ihr alle denkt!" Er fühlt die Hand, die nach ihm greift. Dazwischen heiter, teilnehmend, an der Arbeit, sich freuend an der Übersetzung des „Edlen Bluts" ins Französische. Und dann wieder ein leises: „Du arme, arme Frau!"

Am 13. Januar die Trauerkunde: Wißmann ist tot, der alte geliebte Freund aus jungen Tagen:

Fahr dahin, du Freund, du Held,
Niemand braucht dich Weg zu führen,
Wilhelm spricht, dein alter Herr:
Wißmann kommt — tut auf die Türen!

„Berlin, den 14. Janur 1909" stehen die Verse eingezeichnet in Frau Marias „Gedicht- und Briefbuch"; darunter: „In tormentis scripsit".

Den Tag darauf, am 15. Januar, wachsende Schmerzen.

„Gott, laß es noch einmal vorübergehn!" mit diesen Worten stürzt er aus seinem Arbeitszimmer; ein mit dem Tode ringender Mann lehnt in Qualen an der Wand.

Man bettet ihn in seinem Schlafzimmer. „Sprich mir die Worte:

Sterben ist nur eines Tages Enden,
Tod nur Schlaf der niemals wach Gewes'nen,
Nie entschläft, wer einmal wach gelebt."

Er lauscht, in Schmerzen sich windend, noch einmal der geliebten Stimme ... „Mein Leben war gut?" „Dein Leben ist segensreich, warum fragst du das?" „Weil es aus ist!"

Und dann bricht das treue, blaue Auge und das Herz steht still, das so heiß für Deutschland geschlagen.

„Wildenbruch ist tot."

Ein Schauer ging durch die deutsche Welt. Einmütig das Gefühl, das die „Jugend" in die Worte faßte:

Da schied ein Mann, wie's keinen zweiten gab,
Mehr wert den Fürstentitel Mann zu tragen!
— — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —
Was er uns galt — wir spüren's bang und schwer,
So ganz erst jetzt an seines Grabes Rande:
Ein Dutzend Männer nur im Reich wie er —
Und besser stünd' es um die deutschen Lande.

An seinem Sarge, aufgebahrt in dem Eckzimmer der Hohenzollernstraße, das 24 Jahre lang sein Glück gesehen, sprachen die Freunde Dilthey und Spinner das letzte Wort des Abschieds.

Am 19. Januar 1909 haben sie ihn zur letzten Ruhe geleitet, wie er es sich ersehnt, in dem geliebten Weimar. Ein endloser Trauerzug begleitet ihn zur Höhe hinauf.

Die Musik spielt den Hohenfriedberger Marsch, zu dem er einst im „Jungen von Hennersdorf" den Text gesungen:

Auf, Ansbach-Baireuth, auf, halte dich bereit,
Schnall' um dir den Degen und rüste dich zum Streit,
Schnall' um dir den Degen, der König ruft ins Feld,
Steig auf in den Sattel und zeige dich als Held.

Liegt nicht ein blankes Schwert auf dem Sarge?

Und klingt es nicht in Lüften wie eine Kampfesfanfare über einem Heldengrab?

Fahr dahin, du Freund, du Held!

Anhang

I. Zum „Generalfeldoberst“ und zum „Neuen Herrn“

1. „Meine Unterredung mit dem Fürsten Bismarck bei Gelegenheit des ‚Generalfeldobersten‘“ [1]

Am Nachmittag des 12. Oktober 1889 (Sonnabend) ließ der Direktor Hellwig mich rufen und teilte mir mit, daß Se. Durchlaucht der Fürst Bismarck mich „morgen oder übermorgen“ zwischen 2 und 3 Uhr zu sprechen wünsche. „Seien Sie nicht zu befangen; der Fürst steht gewöhnlich hinter dem Schreibtische, auf dessen anderer Seite ein Stuhl steht, setzen Sie sich auf diesen.“ Dies ungefähr die Verhaltungsmaßregeln, die ich empfing. Pünktlich um 2 Uhr fuhr ich am Sonntag bei strömendem Regen vor dem Reichskanzler-Palais vor; der gute Mütz [2]), der mich begleitete, blieb in der Droschke sitzen und wartete vor dem Palais. Ich wurde in den Saal geführt, der sich zu ebener Erde auf den Garten öffnet, den ehemaligen mir so wohl bekannten Gartensaal des Radziwillschen Palais. Als ich eintrat, ging Legationsrath von Brauer soeben durch den Saal nach dem rechts gelegenen Zimmer (in dem vorzeiten Wilhelm und Januß Radziwill gewohnt haben); dort hauste der Löwe. Herr von Brauer versprach meine Anwesenheit zu melden; niemand sonst war da; ich hatte Glück.

Im Garten-Saal war der kleine Schwarzkoppen, mit dem ich mich, sogut es mit klopfendem Herzen ging, unterhielt. „Spricht der Fürst laut?“ „Nein — leise; man muß sehr aufpassen.“ Fatal! bei meinem schlechten Gehör! Die Geschichte wird schlimm!

Nach einer halben Stunde kommt Brauer zurück — „Sie möchten eintreten.“ Alle guten Geister — —

Ich wurde durch ein größeres Vorderzimmer geführt — ich blickte umher, ob niemand da ist, dem ich meinen Diener zu machen habe — der Raum ist leer. Der führende Bediente öffnet eine zweite Tür — da ist er —

Hochaufgerichtet, im Kürassier-Überrock, stand er da. Mit tiefem Diener betrete ich die Schwelle; er sieht mich mit weit aufgetanen großen Augen an; auf seinem Gesichte ist ein wohlwollender Zug, der beinah bis zum Lächeln geht; eine unbeschreibliche wohltuende Wärme geht

---

[1]) Vgl. oben S. 72.
[2]) Kosename für Frau Maria.

von der ganzen Persönlichkeit aus — ich fühle, wie meine Befangenheit schwindet und an ihre Stelle das Gefühl tritt, das Befangenheit verschlingt: Liebe. Diesen Mann muß man lieben!

Unweit der Tür stehen zwei Fauteuils. Der Fürst nimmt langsam auf dem der Tür gegenüberstehenden Platz, bedeutet mich auf den andern, ihm dicht gegenüber; eine zweite freundliche Handbewegung sagt: Legen Sie ab — ich setze den Hut zur Erde. Da sitze ich ihm gegenüber und starre ihn an, und kann den Blick nicht von diesem Löwen-Antlitz, von diesen Augen wenden, die unablässig ruhig in die meinigen blicken.

„Ich bedaure" sagt er, indem er sich setzt, „daß Sie mit Ihrem Stücke auf Schwierigkeiten stoßen" — er spricht leise, aber wohl verständlich, nicht wie die Herren im Auswärtigen Amte, die entweder unverständlich flüstern oder laut schreien. „Mein Sohn hat mir mitgeteilt, wieviel Ihnen an diesem Stücke gelegen ist." — Ich hatte am Freitag dem Grafen Herbert geschrieben und ihm mein Herz ausgeschüttet — ich vermute, daß Herbert ihm meinen Brief gezeigt hat. „Ich kenne Ihr Stück nicht, aber ich kenne Ihre anderen Stücke und schätze sie." — Ich verbeuge mich — und nie im Leben habe ich eine so ehrlich empfundene Dankesverbeugung gemacht.

„Es ist freilich schade, daß Sie in eine für uns so wenig erfreuliche Zeit gegriffen haben — denn ich weiß nicht, ob ich Georg Wilhelm nicht noch unter den dicken König stellen soll; die unwahre Politik mit Österreich — schon 20 bis 25 Jahre später wäre eine glücklichere Zeit gewesen — da hatten die Verhältnisse sich mehr geklärt — mein eigenes Haus in Schönhausen ist von den Kaiserlichen zerstört worden, weil sie wußten, daß wir dem Kurfürsten treu waren —" „Gestatten Durchlaucht eine Bemerkung?" frage ich. Er winkt schweigend — der milde schöne Ausdruck, den das Gesicht beim Sprechen hat, weicht einem strengen, aufmerksamen. „Eben die Bedenken, die Euere Durchlaucht aussprechen, sind es gewesen, die mich veranlaßten, das Stück nicht dem Königlichen, sondern einem Privat-Theater zu übergeben. Übrigens glaube ich zu wissen, daß die Bedenken Sr. Majestät nicht hieraus, sondern daher entspringen, daß in dem Stücke eine Tendenz gegen Habsburg gefunden werden könnte."

Ein Ausdruck, beinah wie ein Lächeln, geht über sein Gesicht. „Hm — das wäre nun wohl — (oder auch: darauf würde ich solches Gewicht nicht legen) — in dem Poschingerschen Buche stehen ja auch Dinge, die nicht gerade angenehm sind." (Poschinger: Die Berichte Bismarcks aus seiner Frankfurter Bundestags-Zeit.)

„Was ist denn nun Ihr Wunsch in bezug auf das Stück?"

Im Augenblick, da ich antworten will, öffnet sich die Thür hinter mir, eine Stimme ruft: „Durchlaucht, einen Augenblick um Verzeihung — guten Tag, Papa." Herbert tritt ein in Dragoner-Uniform, kommt eben von dem Kaiser-Frühstück (mit dem Kaiser von Rußland) beim

Alexander-Regiment. Er geht auf den Vater zu, der sich in dem Fauteuil zurücklehnt, die linke Hand mit weitgespreizten Fingern auf die Seite gedrückt, ganz wie Lenbach ihn gemalt hat — Herbert küßt ihn auf den Kopf und berichtet ihm was gesprochen worden ist. Der Alte hört zu, unterbricht einmal mit einem „Oho“ — Herbert teilt ihm für Nachmittags 4 eine Einladung zum Kaiser mit — „kleine Uniform, ich lasse sie dir gleich herauslegen.“ „Hm — dann kann ich ja gleich die Hosen anbehalten?“ „Jawohl.“ Herbert verabschiedet sich, indem er an mir vorübergeht, streckt er mir die Hand hin, die ich, aufstehend, ergreife.

„Um die Frage Euerer Durchlaucht mit einem Worte zu beantworten“ fahre ich fort, „mein Wunsch ist, daß die Erlaubnis zur Aufführung des Stückes erteilt werde.“

„Hm — dann müßte ich doch aber das Stück lesen? Wollen Sie so freundlich sein, es mir zu geben?“

„Jawohl, Durchlaucht; es ist im Manuskript da, aber da ich weiß, daß ein Stück, im dickleibigen Manuskript gelesen, geliefert ist, erlaube ich mir vorzuschlagen, daß ich Ew. Durchlaucht das Stück gedruckt vorlegen darf. Ich bin bei den letzten Korrekturen und werde den Druck nach Möglichkeit beschleunigen.“

„Hm — ja — ich würde in den Tagen hier, wo man immer Hofschranze sein muß, doch nicht dazu kommen: wollen Sie es mir nach Friedrichsruh schicken? Da könnte ich jeden Tag doch einige Stunden lesen.“

„Jawohl, Durchlaucht, mit Freuden!“

„Ich höre immer gern von Ihnen,“ fährt er fort; „Sie sind der einzige auf Ihrem Gebiete. Wenn ich früher Shakespeare gelesen habe, habe ich immer bedauert, daß unsere Geschichte nicht auch so behandelt worden ist, die doch ebenso vornehm und vielleicht die vornehmste von allen ist. Da kam dann Raupach mit seinen Hohenstaufen-Dramen — das war aber nur mäßiges Vergnügen.“

„Wollen Durchlaucht mir noch zu bemerken erlauben,“ unterbreche ich, „anknüpfend an das, was Sie vorhin sagten, daß der Dichter, der heute auf unser realistisch gesinntes Publikum wirken will, die Dinge so schildern muß, wie sie wirklich gewesen sind.“

„Ja, Sie haben recht; und solche Stoffe wirken stark. Wie wäre es sonst möglich, daß ein doch so schwächliches Stück wie das von Kleist, Der Prinz von Homburg, so wirken könnte? Nur weil es den Großen Kurfürsten behandelt, wirkt es.

Denn dieser Prinz ist doch ein schwaches Rohr — mit seiner Todesfurcht. Ich bin ja ein Laie in diesen Dingen und werde mich hüten, meine Ansicht öffentlich auszusprechen; aber ich finde seine Lustspiele besser — den zerbrochenen Krug — und — und“ — „und das Käthchen von Heilbronn“ warf ich ein. „Ja, — das Käthchen von Heilbronn.“

„Hm — in Ihren Quitzows — so schlimm war es aber nicht — Brudermord ist bei ihnen nicht vorgekommen." —

Zusatz Maria von Wildenbruchs zu der in Wildenbruchs Hand erhaltenen Niederschrift:

Hier schließt Wildenbruchs Niederschrift — er konnte sich später nicht entschließen, sie fertig zu machen, so oft ich ihn bat. —

Bismarck hat noch gesagt: „Die Quitzows waren Nachbarn meiner Vorfahren, der Papst hat sie gemeinsam verflucht, ihre Seelen der Hölle, ihre Leiber gemeinsam dem Fraß der Vögel des Himmels preisgegeben."

2. Brief Ernst von Wildenbruchs an den Fürsten Bismarck.[1])

Berlin, den 19. Oktober 1889.

Durchlauchtigster Fürst!

Anknüpfend an die unvergeßliche Stunde, die Euere Durchlaucht mir am vergangenen Sonntage gewährt haben, überreiche ich Hochdenselben heute in Ehrfurcht das soeben fertiggestellte Exemplar meines Trauerspiels „Der Generalfeldoberst".

Wenige Worte nur habe ich dem, was neulich über den Gegenstand gesprochen worden ist, hinzuzufügen:

Daß das Werk in eine für unser Vaterland unerfreuliche Zeit eingreift, ist vollkommen wahr; aber es ist nur als Glied einer Reihe von Dramen gedacht, welche in ihrem weiteren Verlaufe bessere Stunden unserer Geschichte behandeln sollen. — Außerdem bot mir das Jahr 1620 Gelegenheit, Gefühle und Gedanken, die noch heute in den Gemütern der Menschen lebendig sind, anklingen zu lassen, und damit war dem historischen Dramatiker die Aufgabe ermöglicht, die ihm die höchste sein muß: an dem Vergangenen der Gegenwart ein Spiegelbild vorzuhalten.

Daß in dem Stück das Haus Habsburg als Gegner hinter der Szene steht, ist durch den Stoff bedingt; trotz ernster Selbstprüfung aber habe ich mich nicht überzeugen können, daß das Stück in irgendeiner Weise gehässig oder tendenziös gegen Habsburg erscheinen könnte. Daß ich bereit bin, einzelne Ausdrücke, deren Leidenschaftlichkeit Anstoß erregen könnte, vor der Bühnenwiedergabe zu streichen, habe ich bereits erklärt und erkläre ich hierdurch noch einmal.

Und indem ich somit dieses Werk ehrfurchtsvoll und vertrauensvoll Euerer Durchlaucht zu Händen übergebe, erlaube ich mir noch eine letzte tatsächliche Mitteilung:

[1]) Vgl. oben S. 73.

In München, Stuttgart, in Dresden und Darmstadt und an den thüringischen Höfen werden meine „Quitzows“ nicht gespielt, weil sie „zu preußisch“ sind; in einem großen Teile der deutschen Presse werde ich als derjenige bezeichnet, der „das Preußentum in die deutsche Literatur einzuführen versuchte“.[1]) Wird ein Stück wie das vorliegende für Berlin verboten, so ist es für die preußischen Bühnen halbtot, für Deutschland ganz tot; ein Hohn- und Triumphgeschrei wird sich erheben, und die Freunde Deutschlands werden es nicht sein, von denen dieses Geschrei ausgeht.

Genehmigen Euere Durchlaucht die Versicherung tiefster Ehrfurcht des Euerer Durchlaucht in Verehrung, Liebe und Bewunderung ergebenen

Ernst von Wildenbruch.

3. Brief Ernst von Wildenbruchs an Staatsminister von Goßler.[2])

Berlin W., Hohenzollernstraße 9, 15. 11. 1889.

Hochgebietender Herr Minister!
Hochzuverehrender Herr!

Ein Anlaß besonderer Art zwingt mich, von dem Vertrauen, zu welchem Ew. Exzellenz mich im Laufe der Jahre durch mannigfach bewiesenes Wohlwollen ermutigt haben, zum ersten Male Gebrauch zu machen.

Vielleicht ist es Ew. Exzellenz bereits bekannt geworden, daß über meinem neuesten Drama „Der Generalfeldoberst“ das drohende Schicksal in Gestalt eines Verbotes der Aufführung schwebt. Noch ist das entscheidende Wort in der Sache nicht gesprochen, ich halte es daher nicht für angebracht, an dieser Stelle auszuführen, wie tief mich, wenn es wirklich eintreten sollte, eine solche Verfügung treffen würde. Nach dem was ich erfahren habe, nimmt Seine Majestät der Kaiser an dem Werke Anstoß, weil dasselbe, dessen Inhalt die Teilnahme eines Hohenzollern an dem Aufstande der Böhmen im Jahre 1620 bildet, die Empfindungen des Hauses Habsburg verletzen könnte.

Ich habe in einer an des Kaisers Majestät gerichteten Immediat-Eingabe darzutun versucht, daß das Stück zu Befürchtungen dieser Art keinen Anlaß bietet; ob und welchen Erfolg meine Vorstellung gehabt hat, ist mir bisher nicht bekannt geworden; was ich dagegen in Erfahrung gebracht habe, ist dies:

Seine Majestät der Kaiser und in Übereinstimmung mit ihm Seine

[1]) Vgl. unten Anmerkungen S. 370 zu S. 73.
[2]) Vgl. oben S. 74.

Durchlaucht der Reichskanzler sind der Ansicht, daß die Möglichkeit zu Mißverständnissen, die das Stück bieten könnte, dadurch vermehrt wird, daß dasselbe von mir verfaßt ist, von dem man weiß, daß ich als Beamter dem Auswärtigen Amt angehöre. Es ist die Befürchtung ausgesprochen worden, daß das Publikum nicht genügend unterscheiden würde, wieviel an dem Werke meiner eigenen Persönlichkeit und wieviel einer etwaigen Inspirierung von obenher zuzuschreiben sei.

Ich brauche Ew. Exzellenz nicht auszuführen, welch beklagenswerte Perspektive sich bei dieser Auffassung der Verhältnisse für meine künftige dichterische Tätigkeit eröffnet. Auch den günstigen Fall angenommen, daß mein vorliegendes Stück zur Aufführung zugelassen wird, müßte ich, da mein ganzes Streben vorläufig dahin geht, durch groß gefaßte Dramatisierung lebendiger historischer Ereignisse und Probleme auf das Volk zu wirken, schon bei dem nächsten Drama und wahrscheinlich bei allen folgenden vor denselben Konflikt gestellt zu werden fürchten. Ich habe meine Tätigkeit im Auswärtigen Amt nunmehr 12 Jahre hindurch festgehalten, weil mir dieselbe eine gesellschaftliche Stellung und einen für meine Fähigkeiten wünschenswerten Wechsel in der Betätigung meiner Geisteskräfte bot, außerdem bin ich ihr treu geblieben, weil ich für meine Person nie den geringsten Zwiespalt zwischen ihr und meinem dichterischen Schaffen empfunden habe, denn ich lebte der Überzeugung, daß meine Dichtungen im besten und höchsten Sinne genau den Interessen dienten, welche ich als die für das Auswärtige Amt leitenden ansah.

Zu meiner Betrübnis muß ich nun erkennen, daß diese meine Anschauung eine einseitige war und an maßgebender Stelle nicht geteilt wird; denn man hat anläßlich des vorliegenden Stückes Gelegenheit genommen, mir zur Erwägung zu geben, ob und inwieweit sich meine Tätigkeit als Dichter mit meiner Stellung als Beamter des Auswärtigen Amtes verträgt. Noch zwar ist mir die Alternative, ob ich mich für die eine oder die andere Tätigkeit entscheiden wolle, nicht unmittelbar gestellt worden; zu einer endgültigen Entscheidung sehe ich mich daher für den Augenblick noch nicht veranlaßt. Aber die Frage hängt in der Luft, und das Bewußtsein, daß ich an der Stelle, in der ich mich befinde, unbequem bin, liegt auf mir wie eine Last.

Unter diesen Umständen heißt es für mich in die Zukunft blicken. Nach welcher Seite ich mich im erforderlichen Falle zu entscheiden haben werde, kann für mich nicht zweifelhaft sein; und ich gebe mich der Hoffnung hin, daß Ew. Exzellenz auch Ihrerseits nicht erstaunen werden, wenn ich sage, daß ich Dichter zu bleiben entschlossen bin.

Das Einfachste wäre alsdann, daß ich mich ausschließlich dem schriftstellerischen Berufe widmete und von den Ernten lebte, die meine Feder mir bringt. Ich würde dies, obschon ich nicht in der Lage bin, daß ich nicht den Fortfall eines Jahrgehaltes von 6000 Mark empfindlich fühlen sollte, wohl ermöglichen können.

Trotzdem gestehe ich, daß ich diesen Ausweg erst in letzter Linie ins Auge fassen möchte.

Ich bin mein Leben lang, und das sind nun volle 44 Jahre, an eine regelmäßige Tätigkeit gewöhnt gewesen; der plötzliche Fortfall einer solchen würde mich eines Haltes berauben. Dazu kommt, daß ich nicht wohlhabend genug bin, um meine Feder, wenn ich von ihr leben soll, nicht auch als Handwerkszeug gebrauchen zu müssen. Ich weiß nicht, ob es mir möglich sein würde, wie bisher Werke zu schaffen, zu denen ich manchmal monatelang Vorstudien machen mußte, bevor ich an die Ausarbeitung gehen konnte, ob ich nicht genötigt sein würde, vom Dichter zum Schriftsteller zu werden.

Angesichts dieser Sachlage erlaube ich mir schon heute — denn meinem Gefühle nach ist es bei Anlässen dieser Art besser, zu früh als zu spät zu kommen — an Ew. Exzellenz nachstehende vertrauensvolle Frage zu richten:

Halten Ew. Exzellenz es für möglich, daß sich für mich im Staatsdienste, und wenn tunlichst in Hochderen Ressort, eine anderweitige Stellung finden ließe, die sich mit der Ausübung meiner dichterischen Tätigkeit vereinbaren würde?

Was ich von meiner Seite an eine solche Stellung heranbringen könnte, wäre: eine juristische Vorbildung und eine, wie mir hoffentlich von keiner Seite bestritten werden wird, Pflicht- und Berufstreue strengster Art.

Was ich von der Stellung verlangen müßte, wäre, daß sie mir Freiheit zum dichterischen Schaffen ließe; Freiheit in dem vorstehend erläuterten Sinne und Freiheit insofern, als sie meine Zeit und Kraft nicht ausschließlich beansprucht. Ich bin mir bewußt, wieviel ich dem Wohlwollen Ew. Exzellenz durch diese Anfrage zumute und will es daher nicht unternehmen, meine Wünsche jetzt schon genauer zu formulieren. Nur dies möchte ich allgemein noch hinzufügen, daß es mir nicht um Rang noch Titel, auch nicht um ein besonders hohes Gehalt, sondern nur einen Anhalt und festen Standpunkt im Leben zu tun ist, der mich davor bewahrt, schreiben zu müssen, um zu leben. Meine Gedanken haben sich daher, wie ich bekennen will, mit der Frage beschäftigt, ob sich vielleicht an einem der bestehenden oder in Zukunft zu begründenden Institute eine Sekretariatsstellung finden ließe, zu der ich mich eignete. Ein Weiteres auszuführen will ich unterlassen, und will es dankbar anerkennen, wenn Ew. Exzellenz aus dem Gesagten Veranlassung nehmen wollten, einen Augenblick des Nachdenkens dem Schicksale eines Mannes zu opfern, der es schmerzlich empfinden würde, wenn sein Bestreben, dem Vaterlande zu dienen, durch die leitenden Mächte des Vaterlandes selbst verhindert würde.

Empfangen Ew. Exzellenz die Versicherung ausgezeichnetster Hochachtung und aufrichtiger Verehrung Ihres ergebensten

Ernst v. Wildenbruch.

4. Brief des Staatsministers von Goßler an Ernst von Wildenbruch.[1])

Berlin, 21. 11. 1889.

Sehr verehrter Herr von Wildenbruch!

Ihr freundliches Schreiben vom 17. hat unausgesetzt mein Nachdenken beschäftigt.

Die Tatsachen, welche Sie mir mitteilen, sind mir nicht bekannt, und ich werde mich in der Wilhelmstraße erst noch näher nach dem Sachverhalt und den sich daran anschließenden Erwägungen erkundigen, wenn das Auswärtige Amt mir die Angelegenheit nahebringen sollte. Aber Ihrer vertrauensvollen Aussprache will ich gern durch eine gleiche Antwort begegnen.

Zunächst erlaube ich mir den Rat, nicht eher den letzten Entschluß zu fassen und auszusprechen, als bis es notwendig ist.

Müssen Sie zwischen den beiden Alternativen glatt wählen, dann kann selbstverständlich Ihr Entschluß nicht zweifelhaft sein. Vielleicht ist es einerseits dienstpragmatisch statthaft und anderseits für Sie nicht peinlich, wenn Sie zur Disposition gestellt werden.

Scheiden Sie, dann scheiden Sie ohne Zorn und ohne Klage, wie ein Opfer der dira necessitas.

Daß Sie bei der Fülle Ihrer Phantasie eine geregelte, auf strenger Pflichterfüllung beruhende Arbeit als Gegengewicht brauchen, verstehe ich vollkommen, und ich werde sehr glücklich sein, wenn ich Ihnen die Brücke zu einer solchen schlagen kann.

Im Augenblick vermag ich Ihnen eine angemessene Stellung — ich nehme an, daß Sie hier in Berlin bleiben möchten, nicht anzubieten, aber ich hoffe, daß mir die Freude beschieden sein wird, zur Erfüllung der von Ihnen bezeichneten Vorbedingungen für Ihr dichterisches Wirken beizutragen.

Selbstverständlich stehe ich für weitere schriftliche oder mündliche Aussprache gern zur Verfügung.

G.

(Abschrift nach dem im Besitz des Herrn Dr. von Goßler, Berlin-Schöneberg, befindlichen Konzept-Original. M. v. W. 24./IV. 1914.)

5. „In eigener Sache“[2])

Die Veröffentlichung meines Gedichts auf den Tod des Fürsten Bismarck hat, wie ich erfahre, von neuem Anlaß geboten, die Legende,

[1]) Vgl. oben S. 74.

[2]) Gedruckt im Feuilleton der Nationalzeitung vom 18. August 1898 (Nr. 471, Morgenausgabe). Vgl. oben S. 115 ff.

Wildenbruch-Denkmal

von Stephan Sinding

im Garten von Ithaka

die seinerzeit den Abgang Bismarcks aus dem Amte mit meinem Drama „Der neue Herr“ in Verbindung brachte, wieder aufzurühren. Die Lügen-Legende! Denn ich war und bin noch heut der Überzeugung, daß die, welche die Mär in die Welt gesetzt, welche mir die Infamie in die Schuhe geschoben haben, ich hätte mit der Gestalt des Grafen Adam Schwarzenberg auf Otto von Bismarck hingedeutet, gewußt haben oder gewußt haben müssen, daß sie Unwahres vorbrachten. Aber indem sie sich an alle gemeinen Eigenschaften der Menschennatur, Neid, Haß und Dummheit wandten, wußten sie, daß ihnen der Erfolg nicht fehlen würde. Und er ist nicht ausgeblieben — heute, nach acht Jahren, bei einer Gelegenheit, die in anständig angelegten Gemütern nur ernste Empfindungen erwecken sollte, heute, nachdem bereits 1894 Berthold Litzmann in seinem Buche „Das deutsche Drama“ aus persönlicher Bekanntschaft mit der Entstehung des Stückes die nichtswürdige Fabel als solche gekennzeichnet und zurückgewiesen hat, stehen die verleumderischen Lügen wieder auf.

Ich bin nicht gesonnen, länger dazu zu schweigen.

Einige Worte über die Entstehung des Werkes werden darüber belehren, ob es an der Stelle geboren worden ist, wo Dichterwerke geboren werden, im Bedürfnis und in der Seele, oder da, wo Zweckschriften entstehen, in der Mache und der Berechnung.

Nach dem Erfolg, den „Die Quitzows“ nicht nur auf preußischen, sondern auf den deutschen Bühnen errungen hatten, schien mir das deutsche Gemüt empfänglich und die deutsche Bühne reif, ihnen in Gestalt der brandenburgisch-hohenzollernschen Markgrafen und Kurfürsten neues dramatisches Heldenblut zuzuführen. Ich entwarf den Plan zu einer Reihe von Dramen aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte. Als erstes derselben entstand der „Generalfeldoberst“, der zu Anfang 1889 beendigt wurde.

Indem ich an den Schluß des Stückes heranrückte, gingen meine Gedanken darüber hinaus auf das demnächst zu verfassende, und wie von der Geschichte für meine Absichten aufbewahrt, trat mir sofort der Konflikt zwischen dem jungen Kurfürsten Friedrich Wilhelm und dem Grafen Adam Schwarzenberg entgegen.

Abgesehen von der Fülle dramatischer Bewegung, menschlicher Motive und nationalen Lebens, die der neue Stoff versprach, knüpfte derselbe in geradezu wunderbarer Weise an das eben vollendete Stück an. Wer sich die Mühe gegeben hat, den „Generalfeldoberst“ kennen zu lernen, weiß, daß der Held des Dramas, Markgraf Johann Georg, mit allen seinen nationalen Entwürfen, mit aller Herzenswärme seiner hochfliegenden Seele scheitert und zugrunde geht, hauptsächlich an der ihm in allen Fasern antipathischen, kalten, bis zum Verrat an Brandenburg habsburgisch gesinnten Persönlichkeit des Grafen Adam Schwarzenberg, des Ministers von Georg Wilhelm. Der Markgraf Johann Georg stirbt mit seinem Drama; aber der Knabe, den er zu Beginn des

Stückes segnend in die Arme genommen hat, Georg Wilhelms Sohn, Friedrich Wilhelm, der spätere Große Kurfürst, überlebt ihn, als der Held des darauf folgenden Stückes, des „Neuen Herrn", nimmt den nationalen Gedanken des Markgrafen, seines Großoheims, als eigenen Gedanken auf, und indem er den Verderber Brandenburgs, den Grafen Schwarzenberg, von seiner Allmächtigkeit hinunterstößt, wird er zum Rächer des dahingegangenen Helden, zum Schicksalsvollstrecker an dem, der das böse Schicksal des edlen Mannes gewesen war.

Noch heut, indem ich dieses schreibe, fühle ich, wie mir damals das Herz brannte, als ich die große, in fortschreitender Gipfelung auf zwei Dramen sich aufbauende dramatische Peripetie im Entwurf überschaute. Ich fing an zu glauben, daß das Schicksal mir zu Hilfe käme, daß es mir gelingen würde, den Plan, den ich mir vorgezeichnet hatte, in einem weiteren Kreise von Dramen bis in die neuere Zeit fortzuführen — es sollte anders kommen; die Freude war kurz.

Während die erste Bühne Berlins, das Deutsche Theater unter Adolph L'Arronge, mit Feuereifer den „Generalfeldoberst" aufnahm, während eine Darstellung des Stückes sich vorbereitete, wie sie bei den Kräften dieses Theaters — Otto Sommerstoff, Agnes Sorma, die Pospischil usw. usw. — herrlicher nie und nirgends hätte gedacht werden können, erfolgte plötzlich, wie ein Schlag aus heiterem Himmel, das Verbot des Stücks für Berlin.

Noch bis heutigen Tages sind mir die Gründe, die zu dieser Entscheidung geführt haben, nicht bekannt gemacht worden, noch heute weiß ich nicht, warum der „Generalfeldoberst" verboten worden ist. Nur, was das Verbot für mich bedeutete, das wußte ich: daß es nicht nur die Vernichtung eines einzelnen Werkes, sondern die Zerstörung des großen, in die Zukunft reichenden Planes war. Denn alle diese Stücke waren, vermöge des Umstandes, daß Persönlichkeiten aus dem hohenzollernschen Hause handelnd darin gedacht waren, dem Verbote ausgesetzt, das dem „Generalfeldobersten" das Leben abgeschnitten hatte.

In meiner Verzweiflung gab es für mich nur eine Rettung: ein neues Stück. Und dieses Stück war „Der neue Herr", der zu Pfingsten 1889 angefangen, im Spätsommer desselben Jahres, als das Verbot des „Generalfeldobersten" erfolgte, zur Hälfte beendet war. Nicht leugnen will ich, daß ich im ersten Augenblick, an das gedenkend, was mir soeben geschehen war, das Manuskript knirschend beiseite warf. Aber schaffen *mußte* ich; ein anderer Stoff war mir nicht unter der Hand; zu mächtig hatte dieser Stoff mich schon in seine Wirbel gezogen, als daß ich willkürlich daraus hätte zurückkehren können. Wer je aus ganzer Natur heraus ein Drama geschaffen hat, der weiß, daß wir zu Gefangenen unseres eigenen Geschöpfes werden. Also schrieb ich weiter und im Winter 1889 war „Der neue Herr" fertig.

Im Winter 1889! Zwar widert es mich an, der elenden Verdächtigung auch nur soweit nachzugeben, daß ich mich dagegen ver-

teidige; zwar meine ich, daß für jeden, der die Entstehung des Werkes nunmehr von mir kennen gelernt hat, die Sache überhaupt erledigt und abgetan ist; daß ein Jeder fühlen wird, daß die Gestalt des jungen Kurfürsten einzig und allein aus dem Zusammenhange der Weltgeschichte, nicht im Hinblick auf eine heute regierende Persönlichkeit erwachsen ist; daß die Behauptung, unter dem Grafen Schwarzenberg sei der Fürst Bismarck gemeint, nur von jemandem in die Welt gesetzt werden konnte, der das dem „Neuen Herrn“ vorangehende Stück, den „Generalfeldoberst“, überhaupt nicht gekannt hat — trotz alledem, weil ich weiß, daß man einer ins Unbestimmte hinausgesprochenen Verleumdung nicht wirksamer entgegentreten kann, als indem man ihr Ziffer nach Ziffer und Tatsache nach Tatsache eins ihrer giftigen Spinnenbeine nach dem anderen ausreißt, rekapituliere ich die Tatsachen:

Im Winter 1889 also, zu einer Zeit, als von einer Verstimmung, geschweige denn einem Konflikt zwischen dem Kaiser und dem Fürsten Bismarck noch niemandem, vielleicht diesen beiden selbst nicht, irgend das geringste bekannt war, war der „Neue Herr“ fertig. So fertig, daß später an den Szenen zwischen dem Kurfürsten und Schwarzenberg auch nicht ein Wort mehr geändert worden ist.

Anfang Februar 1890 habe ich das Stück zum erstenmal in einem Freundeskreise bei mir vorgelesen. Ich nenne die hauptsächlichen Zuhörer an jenem Abende, damit jeder, der es für nötig hält, sich bei ihnen erkundigen kann. Es waren: der jetzige Ministerial-Direktor, damalige vortragende Rat im Kultusministerium Althoff und seine Frau, der Professor Wilhelm Dilthey und dessen Frau, mein jetzt verstorbener Schwager Graf Yorck und seine Frau, meine Schwester und der Geheimrat von Bergmann und dessen Frau, und Frau von Stephan. — Ahnte damals ein Mensch, daß zu Ende des nächsten Monats Fürst Bismarck nicht mehr Reichskanzler sein würde? Von den an jenem Abende bei mir Versammelten wahrhaftig keiner. Anfang März 1890 gab ich das Manuskript Berthold Litzmann, der von Jena auf Ferien in Berlin war, zum Lesen. Als er es mir im April zurückgab, war inzwischen die Katastrophe erfolgt. So wenig hielt er es für möglich, daß man das Stück mit diesem Vorgang in Verbindung bringen könne, daß zwischen uns, bei Besprechung des Werks, nicht einmal die Rede davon war. Schließlich sei ein Kuriosum erwähnt: Herr von Stephan, der Staatssekretär, hatte der Vorlesung im Februar nicht beiwohnen können. Im April, nach Bismarcks Abgang, war er zum Besuch bei mir. Das Gespräch kam auf den „Neuen Herrn“, dessen Inhalt er durch seine Frau kennen gelernt hatte. Nach Tische nahm er mich beiseite. „Ich beschwöre Sie,“ sagte er, „lassen Sie eine notarielle Verhandlung aufnehmen; lassen Sie alle die, welche der Vorlesung neulich beigewohnt haben, urkundlich bezeugen, daß sie das Stück im Februar von Ihnen gehört haben. Sonst laufen Sie, wenn das Werk erscheint, die Gefahr, daß es auf den Sturz Bismarcks gedeutet wird.“

Ich habe seinen Rat damals nicht befolgt; ich habe gelacht, weil ich seine Befürchtungen für übertrieben, seine Annahme für unmöglich hielt. Später habe ich nicht mehr gelacht, später bin ich klüger geworden, und die Menschenkenntnis, in der er mir damals so überlegen war, habe ich jetzt selbst erlangt.

Aus dieser heraus habe ich heute gesprochen, habe ich einfach die Tatsachen hergezählt. Ich hoffe, daß auch die anderen Zeitungen von diesen meinen Worten, die ich in der „National-Zeitung" veröffentliche, Kenntnis nehmen und sie verbreiten werden, daß sie sich mit mir einig fühlen werden in dem Bewußtsein, daß der Solidarität der Verleumdung entgegengetreten werden muß mit der Solidarität der anständigen Gesinnung.

Diejenigen aber, die sich fernerhin gemüßigt fühlen sollten, der kränkenden, meine menschliche und literarische Ehre befleckenden Mär Umlauf zu geben, sind nunmehr gewarnt; sie wissen jetzt, daß sie eine Lüge nacherzählen, daß, wer mit Bewußtsein über den Nebenmenschen lügt, verleumdet. Gegen Verleumder aber gibt es eine Waffe, die rücksichtslos zur Anwendung gelangen wird, das Gericht.

II. Abschiedsworte am Sarge

1. Rede Wilhelm Diltheys bei der Trauerfeier in der Hohenzollernstraße am 18. Januar 1909

Nur ein paar Worte möchte ich dem geliebten Freunde von seiner Arbeitsstätte mitgeben auf den Weg zu den Dichtergräbern von Weimar. Erinnerung an die Stunden, in denen er seine Werke vorlas, an die Gespräche über Literatur, welche die geniale Tiefe seines ästhetischen Nachdenkens offenbarten, an die Wärme, die von den beiden hier in jedem Geschick vereinten Menschen ausging. All das ist nun dahin! Und eine unendliche Sehnsucht nach dieser großen Persönlichkeit wird uns zurückbleiben.

Denn Natur und geschichtliche Lage hatten ihn zu etwas Unvergleichlichem gebildet. Er war ein heroischer Mensch. Alles an ihm atmete Aktivität, vorwärtsschreitendes Wesen. Er war gerade, aufrichtig, rechtschaffen bis in den letzten Punkt. Er scheute niemanden und nichts. Die Natur hatte ihm die schönste Gabe verliehen, aufrechten Hauptes durch die Welt zu gehen. Und diese heroische Natur war zugleich vom zartesten Mitgefühl, von der reinsten Güte, von einem ahnenden Ver-

ständnis für andere. Wie mußte nur die große Zeit einen solchen Menschen formen! Seine erste Entwicklung fiel in die Jahre, die ganz erfüllt waren von der Sehnsucht nach dem nationalen Staat. In drei großen Kriegen wurde dies Ziel erreicht, und Wildenbruch selbst nahm teil an der entscheidenden Schlacht. Das waren die Bedingungen, unter denen die Grundform seines Erlebens sich ausgebildet hat. Er fühlte das Leben der Nation wie sein eigenes. Er jubelte mit ihr, er litt mit ihr. Sein starkes Selbst war doch zugleich ganz hingegeben dem mächtigeren und umfassenderen seines Volkes. Nie hat jemand das deutsche Volk mehr geliebt und besser verstanden. Er hatte den höchsten Begriff von der Mission desselben in der Geschichte. Und nun lehrten ihn die Jahre der Sehnsucht und der Erfüllung, daß die unnachläßliche Bedingung jeder Kulturmission eines Volkes die Macht seines Staates sei. Von diesem Bewußtsein war die eigene bedeutende Stellung bestimmt, die er in unserer Literatur eingenommen hat. Er wurde der Dichter dieses tatenfrohen, kriegerischen Geschlechts, wie Treitschke sein Geschichtsschreiber.

Das Grundgefühl seiner Poesie ist, daß die Leidenschaft die Mutter aller großen Dinge sei. Er hat nichts an sich von steifleinenem, regelrechtem Moralismus. Das Recht der Leidenschaft, als ein Recht der Natur selber, empfand er so stark als irgendein Zeitgenosse im entgegengesetzten poetischen Lager. Der Ausdruck wahrer Leidenschaft aber war ihm die beständig fortschreitende Aktivität. Auch die Liebe sah er nur in dieser zugreifenden, sinnesstarken Form. In seinem Drama findet sich kaum eine Stelle, in der die Helden ausruhten in einem passiven Naturgefühl. Und eben hierauf beruht auch die atemlos voranstürmende Form seiner dramatischen Handlung. Er erfüllte mit seiner eigenen Aktivität jedes Stück; jede Szene empfing den Zug unaufhaltsamen Vorwärtsschreitens. Selbst seinen Romanen teilte er nicht ohne Gewaltsamkeit dies dramatische Leben mit. Sein eigenes Denken — und es war sehr stark — wollte nur Helle und Licht in das handelnde Leben bringen. Es war nichts darin von der Blässe des Gedankens, von psychologischem Durchforschen seelischer Abgründe. Aber das war nun das Entscheidende: alle Leidenschaft und alle Aktivität findet für ihn den Spielraum ihrer Kraft nur in dem Schaffen im Lichte der Öffentlichkeit, nur im Aufgehen in die großen Objekte, welche die Seele erweitern und vom Persönlichen erlösen — zu allerhöchst aber im Leben für die Nation und für den Staat. Selbst die Liebe des Weibes wendet sich bei ihm nur dieser männlichen Kraft zu. Hier entspringt auch der tiefsinnige Bezug zwischen dem wahren Helden und seinem Volke, wie er ihn im Drama zum Ausdruck gebracht hat. Der Held schreitet nicht gleichgültig über die Häupter der Menge dahin. Er verkörpert in sich den Geist seines Volkes, und wie dieses ihm seine Verehrung entgegenbringt, steigert das seine Kraft.

In dem geschichtlichen Helden, der vom Leben seiner Nation erfüllt

ist und an ihrem Schicksal wirkt, macht sich nun noch ein anderes Verhältnis geltend, das Wildenbruch in seinem historischen Drama zu starker Wirkung gebracht hat, hierin mit Grillparzer verwandt. Schiller erfaßte in der Geschichte den Gegensatz großer historischer Kräfte: sie ringen auf seinem Theater in Spiel und Gegenspiel miteinander: so wurde er der Schöpfer des modernen historischen Dramas. Die Helden dieses Dramas sind fortan Repräsentanten geschichtlicher Lebensmächte. Indem nun aber ein realistischeres Geschlecht, geschult am bürgerlichen Drama und Roman, dem Helden tiefer in die Seele blickte, gewahrte es deutlicher, als Schiller das gesehn, die Diskrepanz zwischen den endlichen, überall begrenzten Individuen und den übermenschlichen Gewalten, welche die Historie durchwirken und in deren Dienst der Mensch geschichtlich wird. Und in dieser Diskrepanz liegt nun eines der Hauptmomente des Tragischen im historischen Drama. Ein eisernes Band von Illusionen über die Kraftverhältnisse um sie her und über ihr eigenes Können umschließt die Stirnen dieser tragischen Helden. Die Leidenschaft des Moments macht sie blind. Die Zufälligkeiten der Umgebung und der Stunde ziehen sie herab. Es liegt etwas Irrationales darin, das jeder Vorausberechnung der Handlungen spottet, und zugleich wird hiermit der moralische Standpunkt durch den historischen ganz überwunden. All dies zusammengenommen war das geschichtliche Heldentum für Wildenbruch die höchste Form des Lebens. Das ist der starke, kriegerische, eherne Ton, den er in unserer reichen, mannigfachen, vom Geiste des Individualismus und der Vertiefung in die Geheimnisse des Selbst erfüllten Literatur festgehalten hat. In dem Leben unserer Nation selber sind heute diese Gegensätze wirksam. Sie verlangen nach einem Ausdruck in der Dichtung. Wann wird jemand kommen, der den Platz wird ausfüllen können, den Wildenbruch nun leer zurückläßt?

Denn auch das lag in seinem Wesen und im Charakter seiner Dichtung: er war ein Volksdichter im höchsten Sinne des Wortes. Von allgemeiner, volksmäßiger Wirkung war auch die starke Sprache des Mitgefühls mit dem Kinde, mit allem Hilflosen. Es war eine große Erfindung, wie er in seinem „Edlen Blut" in einem Kinde das Heldenmäßige mit dem Hilflosen gemischt hat. Und sein letztes Drama ruht auf einem schönen Zug der Volksdichtung, der Freude an der Lebenswendung, in der aus der äußersten Not eines hilflosen Weibes plötzliche Erlösung hervorbricht und uns mit unendlicher Rührung erfüllt.

Der höchste und vielleicht der dauerndste Ausdruck dieses seines Wesens lag doch in seiner politischen Dichtung. Sie wird im Herzen seines Volkes fortleben mit dem Gedächtnis an dessen größte Tage und an die schlimmsten Gefahren, die darauf folgten. Am Beginn dieser politischen Dichtung steht das Jubellied Deutschlands von 1871:

„Und es kracht der Toresbogen
Tief in des Kyffhäusers Nacht:

Feierlich ans Licht gezogen
Kommt die alte Kaiserpracht."

In ihrer Mitte stehen die zürnenden, ahnungsvollen Worte über die Entlassung Bismarcks:

„Was wir durch dich geworden,
Wir wissen's und die Welt —
Was ohne dich wir bleiben,
Gott sei's anheim gestellt."

Sie endet mit dem „Deutschen Neujahr 1909", das nun sein letztes Wort an uns geworden ist. Da ruft er dem Volke zu:

„Nimm in eigne Hände deine Sache!
Sprich du selber für dein eignes Herz!"

Der Dichter wird hier überall zum Redner, der Rhythmus der Verse wird zum Kunstmittel, die hinter dem Wort liegende Seelenbewegung zum Ausdruck zu bringen, die großen Perioden Schillers tragen das Gefühl wie auf starken Wogen dahin, Bilder des Vergangenen oder des Kommenden werden sichtbar und wachsen, je mehr der Dichter sich ihnen nähert. Es ist eine Poesie, die ihr eigenes Gesetz in der Wirkung der Rede hat. Und so haben diese Verse auch gewirkt; sie sind durch ganz Deutschland getragen worden wie einst die Walters von der Vogelweide. Wie ergreift uns nun am heutigen Tage die unendliche Kraftanstrengung, die ermüdete Zeit in der Lebensverfassung der vergangenen großen Tage, welche die Gründung des Reiches möglich gemacht hatten, festzuhalten. Harte Dinge mußten gesagt werden. Er hat niemals und niemand gegenüber je zurückgehalten. Oft hätten seine Freunde ihn mahnen mögen, den Konflikten auszuweichen, die so entstehen mußten. Wer aber hätte hoffen können, ihn zurückzuhalten von dem, was er als seine Pflicht empfand? In diesem Leben mit seinem Volke, in den Konflikten und Leiden, die so entstanden, in den Verkennungen, die er erfuhr — alles übernommen mit unerschrockenem Willen, und doch getragen mit weichem, liebesuchendem Gemüte — hat er sich selbst verzehrt.

So entlassen dich nun die Freunde, du Willensstarker, Handlungsfreudiger, Redegewaltiger, dem nun Ruhe und Schweigen auferlegt ist. Deinen Platz in ihrem Herzen wird niemand wieder ausfüllen. Dem Streit und Leide des Tages entrückt, gehörst du nun der Erinnerung und der Geschichte.

2. Worte Bernhard Suphans am Grabe am 19. Januar 1909 in Weimar

Wir bergen köstlichen Samen in der Erde Schoß. In dem Mutterschoße der weimarischen Erde, die an dieser Stätte soviel edeln Samen deckt. Wir geben ihr segnend das Sterbliche des Mannes, des Dichters, der, im fernen Lande geboren, aus freier Wahl sich ihr angelobt und die Treue bewahrt hat bis ans Ende. Ihm rufe ich das Lebewohl der Freunde nach. Den Scheidegruß der Gleichgesinnten in Weimar.

Das Weimar, als dessen Bürger er sich gefühlt hat, in dessen Boden er ruhen wollte, ist nicht das gegenwärtige allein, nicht das vergangene allein, sondern dieses in jenem. Ewigkeitsgedanken, hier in Weimar einst entsprungen, die hegte und trug er in sich; sie begleiteten ihn, wenn er durch die Straßen der Stadt schritt, in dem Tale der Ilm wandelte, wenn er seinen „heiligen Weg" zog von Tiefurt nach dem Schlosse, dem Schauspielhaus, und wenn er seinen Berg „hinauf mit frischer Seele" ging. Altweimarische Gedanken hatten in seiner Seele Wohnung genommen, Gedanken, die nie veralten. „Licht, Liebe, Leben", das will sagen: Kampf für alles Große; so hat noch jüngst der Freundesgruß gelautet, den er mit seinem letzten Gedichte „Deutsches Neujahr" mir entbot. Ein heiliges Vermächtnis. Er hat den schönen Kampf gekämpft für den Goethe-Schiller-Herder-Glauben, endlich werde einmal der Tag dem Edlen und Guten kommen. Dieses Glaubens hat er gelebt, auf ihm hat er bestanden. Und so wird er leben. „Denn" — so hat uns Goethe gelehrt — „die Gesinnung, die beständige, sie macht allein den Menschen dauerhaft."

So lebe nun wohl, Ernst von Wildenbruch, Freund deiner Freunde! Lebe fort unter uns, gesinnungsfester, im Rechten beständiger, in Erdenschranken freier, du tapferer, edler deutscher Geist!

III. Anmerkungen

Quellen: Eine Hauptquelle bilden außer den Briefen tagebuchartige Aufzeichnungen, die sich, allerdings mit großen Lücken, auf den Zeitraum vom 26. Sept. 1885 bis zum 23. Mai 1899 erstrecken, im wesentlichen von Frau Maria geführt. Zwischen den Eintragungen über Tageserlebnisse, als Ergänzung und Erläuterung, vielfach Auszüge aus an Freunde und Verwandte gerichteten Briefen, außerdem viele Gedichte.

a) „Haus-Chronik". Quartband in gepreßtem Leder, 269 Seiten. Auf dem Vorsatzblatt Widmung.

Auf dem ersten Blatt von Wildenbruchs Hand:

Jedes ernste, redliche Beginnen
Trägt sein Teil zum großen Menschheitswerke;
Des gedenke — Fröhlichkeit und Stärke
Wirst du so zu jedem Tun gewinnen.

Berlin, 7. August 1885.

Ernst von Wildenbruch.

Die Tagebucheintragungen beginnen mit dem 26. Sept. 1885 (Abreise von Berlin) und führen, allerdings mit vielen Lücken und Unterbrechungen, bis zum 22. August 1889. Unmittelbar daran schließt sich ein

b) Oktavband in Leder gebunden, 134 Seiten, mit Eintragungen bis zum 9. Okt. 1891.

c) Oktavband in Leder gebunden: auf 34 Seiten, die Erlebnisse des römischen Aufenthalts vom 9. bis 17. Oktober 1891.

d) ein „Gedenkbuch fürs Haus" (Kalender, für jeden Tag ein Blatt). Eintragungen vom 6. Mai bis 31. Juli 1891, ganz von Frau Marias Hand.

e) „Tagebuch", Oktavband in Halbleder, 160 Seiten (die drei letzten auf losen Bogen); vom 6. Mai 1897 — „Da Ernst es so wünscht, will ich wieder Tagebuch führen ihm zuliebe" — bis 31. Okt. 97; vom 3. Februar bis 6. März 1898; Januar 1899 bis Ende Mai.

f) „Gedicht- und Briefbuch" Ernst von Wildenbruchs. Geschenk seiner Frau zum 3. Februar 1902. Eintragungen von Gedichten, Kopien wichtiger Briefe, Reden (keine Tagebuchaufzeichnungen), vom

5. Februar 1903 bis zum 14. Januar 1909. (Das Gedicht auf Wißmanns Tod.)

Als Ergänzung dazu: Aufzeichnungen Maria von Wildenbruchs aus der Erinnerung für den Biographen geschrieben in den Jahren 1910—13. (M. v. W. Erinnerungen.)

I. Das Gottesurteil

„In den Märztagen" (S. 3). In den Sitzungen vom 2., 12. und 13. März über den „Nachtragsetat für Kamerun". Bismarck ergriff am 2. und 13. März das Wort. —— „Einzelne Noten der großen Symphonie" (S. 5). „Das was ich Ihnen mitzuteilen gedenke, sind freilich nur einzelne Gedichte und kleinere Sachen, Bruchstücke, gewissermaßen einzelne Noten der großen Symphonie, die in der Tiefe meiner Seele wogt, aber ich hoffe, daß Sie aus diesen Werken einen großen einheitlichen Ton vernehmen und Freude an diesem Ton haben werden. Für mich sind diese Gedichte gewissermaßen Brocken usw." Brief an Stange vom 15./III. 85. —— „Marathon" (S. 5) in der 6. Aufl. der „Lieder und Balladen" (1892) S. 208. —— „Das Grab des Kyros" ebenda S. 211 ff. Die Vorlesung fand statt am 29. März 1885. Briefe an Stange vom 25./III. und 6./IV. —— „zum erstenmal Äschylus kennen gelernt" (S. 5). Brief an Stange vom 6./IV. 85. —— „schon im März geschrieben" (S. 5) Brief vom 15./III. 85. —— „daß hinter dieser Tür" (S. 6). In diesem Punkt herrschte also eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen ihm und Grillparzer, der fast genau mit denselben Worten seine Ehelosigkeit begründete: „Ich habe schon deshalb nicht heiraten können, weil ich den Gedanken nicht ertragen hätte, daß es einen Menschen gibt, der das Recht hat, wann immer es ihm beliebt in mein Zimmer zu kommen." Wenn Marie von Ebner-Eschenbach, die uns diese Äußerung in ihren jüngst erschienenen „Erinnerungen an Grillparzer" (Berlin 1916) berichtet, meint, daß Gr. sich diesen „seltsamen Grund" „offenbar als Ehehindernis zwischen sich und seiner ‚ewigen Braut' ausgeklügelt habe", so mag das für Grillparzer vielleicht zutreffen. Daß es sich aber im übrigen dabei um eine keineswegs vereinzelte und auf überzarte, schöpferische Individualitäten beschränkte Zwangsvorstellung handelt, beweist allein schon die obige Darstellung, die längst geschrieben war, ehe dem Verf. die Grillparzererinnerungen der Ebner-Eschenbach zu Gesicht kamen. —— „Das trugen die beiden Menschen" (S. 6). M. v. W. Erinnerungen. —— „Das neue große Stück" (S. 7). Brief an Dr. Stange (nicht Berthold Litzmann) vom 2./IX. 85. —— „in Gesprächen mit Dr. Stange" (S. 7). Brief von Stange an W. vom 29./XI. 84. —— „Gedicht ‚Kaiser Heinrich'" (S. 9).

Dichtungen und Balladen S. 99. Lieder und Balladen S. 184. — „Das Bild, das er von König Heinrich in der Seele trug“ (S. 9). Über die Quellen vgl. Ges. W. VIII Einleitung S. XI ff. — „Mit Kinderaugen“ (S. 10). Brief an Maria v. W. vom 20./VIII. 85. — „Brief an Hans von Bronsart“ (S. 11). Brief vom 29./II. 88. (Die Datierung 9./II. Ges. W. a. a. O. S. XVII ist Druckfehler.) — „Schon im September“ (S. 12). Brief an Stange vom 2./IX. 85. — „in einem Brief an Stange“ (S. 12) vom 18./XI. 86. — „umgeschmolzen und vollendet“ (S. 13). Brief an Bronsart vom 7./XI. 85. — „am 6. November“ (S. 13), Tagebuch. — „Jung Olafs Gesang“ (S. 13) die Ballade „Jung Olaf“ Lieder und Balladen S. 161. — „Der Odyssee letzter Teil“ (S. 13). (Lieder und Balladen S. 214) vollendet 12./XI. 85. (Tagebuch.) — „wenige Monate später“ (S. 14) im Februarheft 1886 — „unter dem ersten Eindruck“ (S. 15) an Stange 31./XII. 85. — „Gottesurteil.“ Vgl. das Motto S. 1. — „fragenden Freunde“ (S. 16) an Berthold Litzmann. Brief vom 3./VII. 86. — „wie ein glühender Traum“ (S. 17) Brief an Berthold Litzmann vom 5./VII. 86. — „bereits in den ersten Julitagen“ (S. 17). Brief an Berthold Litzmann vom 3./VII. 86. Schon am 13./VI. hatte er das Drama den Frankfurter Freunden vorgelesen (Brief an Stange vom 12./VI. 86). — „Sie blicken zweifelnd“ (S. 17). Brief an Stange vom 5./V. 86. — „Das ‚düster gewaltige‘ Verona“ (S. 17) in einem Brief an Stange vom 13./XI. 85. — „Ein redseliger Cicerone“ (S. 17). M. v. W. Erinnerungen — „schreibt er in diesen Tagen“ (S. 17) an Berthold Litzmann 5./VII. 86. — „dem er im August es vorlas“ (S. 17) in Braunlage am 5./VIII. (Tagebuch.) — „wenige Monate später“ (S. 18). Brief an Bronsart vom 16./X. 86. — „‚Wecke sie nicht, Alter‘“ (S. 19), Ges. W. IX, S. 146. — „‚Der Astronom‘“ (S. 19). Tagebuch 31. August: „Erstes Vorlesen der neuen Erzählung „Der Astronom“ ganz allein für Mauz, dem sie einen großen, herrlichen, reifen Eindruck macht.“ — Vgl. Ges. W. I S. 465 ff. — „Weihnachtsabend 1884 in der v. d. Heydtstraße“ (S. 20) „1885“ im Text Druckfehler. Vgl. Bd. I S. 347 ff. — „den beiden Meistern von Zürich“ (S. 22). Die Briefe Gottfr. Kellers und C. F. Meyers an Wildenbruch herausgegeben von Rodenberg in der Deutschen Rundschau September 1909 S. 382—91 „Wildenbruch-Reliquien“. Das die erste Sendung an Keller begleitende Gedicht abgedruckt in den Letzten Gedichten 1909. S. 260 ff. — „Die persönliche Begegnung“ (S. 22) C. F. Meyers Brief an Wille vom 16./XI. 83 in den Briefen C. F. Meyers herausgegeb. von Adolf Frey Leipzig 1908 I S. 168 — „unter den Schweizer Freunden“ (S. 23). Das Zusammensein mit Brahms und Widmann

in Bern nach dem Wildenbruchschen Tagebuch und einem Auszug aus dem Tagebuch von Professor Vetter in Bern (Widmanns Schwiegersohn) vom 26./IX. 1886. —— „‚Über der Stadt'" (S. 24). Brief an Stange vom 15./X. 86. —— „Telegramme" (S. 25): „Herrlicher Abend, Jubel bis zum Schluß" (Maria) „Großer sensationeller Erfolg. Hätten Sie doch den Abend miterlebt" (Kurz) „Herzlichsten Glückwunsch. Riesenerfolg, noch mehr wie Karolinger in Victoria, gute Darstellung. (Dr. Russak) „Glänzendster Erfolg, gratuliere (Bloch) —— „Briefe meiner Frau" (S. 26). Briefe vom 24. und 26. Oktober. Dazu Tagebuch: „Das Haus ist voll der besten Gesellschaft, alle guten Bekannten da, das Stück wird, obwohl in dürftiger Ausstattung, begeistert und gut gespielt und erregt namenlosen Jubel. Ein Erfolg von Akt zu Akt ... in den Augen stehen Tränen, alles jubelt ‚Wildenbruch'. Ich sitze heulend vor Wonne in meiner Ecke, kann nicht Hände genug schütteln ..." —— „Epilog zur 100. Aufführung" (S. 27). Letzte Gedichte (1909) S. 209. —— „das Echo, das ‚der Fürst von Verona' weckte" (S. 27). Tagebuch über die Berliner Erstaufführung am 6. April 87: „Die Aufnahme laut und beifällig, aber nicht so recht aus dem Herzen. — Ganz wie in Hannover!" —— „die Geburtsstunde des neuen Werks" (S. 28). „Ich habe Ihnen seinerzeit gesagt, daß mir damals im Ostend-Theater, als ich in stolzer Freude gewahrte, wie das Berliner Volk dem ‚Neuen Gebot' lauschte, der Plan aufgegangen ist, diesem Volke ein Stück aus seiner eigensten Geschichte vorzuführen. Die Idee der ‚Quitzows' lag mir schon lange in der Seele, damals beschloß ich Hand daran zu erheben". Brief an Stange vom 12./XI. 88. Vgl. Ges. W. IX. —— „Erschüttert und wahrhaft beschämt" (S. 30). Nach der Abschrift Frau von Wildenbruchs. —— „Zeugnisse aus früherer und späterer Zeit" (S. 30). Vgl. Bd. I S. 331, II S. 125 f. 139 f. 231 ff. —— „Schreiben Karl Alexanders an Stichling" (S. 31). „Weilburg, 7. Mai 1887", nach der eigenhändigen Abschrift Wildenbruchs. —— „Nie hatte Wildenbruch stärker empfunden". Die Charakteristik der Freunde und der weitverzweigten freundschaftlichen Beziehungen des Wildenbruchschen Hauses konnte im Rahmen der Biographie, die in Begleitakkorden sich nicht verlieren darf, nur hie und da andeutend gestreift werden. Es bleibt aber vorbehalten in anderem Zusammenhange, gelegentlich einer geplanten Ausgabe freundschaftlicher Briefe Wildenbruchs, auf dieses anziehende Kapitel ausführlicher zurückzukommen und dabei nicht nur die Zahl der Namen von Freunden des Hauses zu vermehren, sondern auch einzelnen Beziehungen an der Hand reicher, wechselseitiger Zeugnisse schildernd nachzugehen. —— „Legationsrat" (S. 35). Patent vom 8. November 1887. Über die Stellung und die Laufbahn Wildenbruchs im auswärtigen Amt. Vgl. außer Bd. I S. 241 und 377 f. Bd. II S. 226 ff. und S. 383 f. (zu S. 226). —— „‚Väter und Söhne' in

der neuen Gestalt" (S. 35). Vgl. Bd. I, S. 287, II, S. 48. Ges. W. VII, S. XVIII f. — „wie eine Träne'" (S. 35). Brief an Maria von W. vom 13./XI. 87. — „Manchem gefällt diese Stille'" (S. 35). Brief an Maria v. W. vom 15./XI. 87. — „das Wort klang" (S. 36). Brief an Stange vom 24./III. 87. — „Bericht der Vossischen Zeitung (S. 37). Vossische Zeitung 1887, Nr. 136, 22. März Abendausgabe. — „Wir haben ihn noch'" (S. 37). Lieder und Balladen 6. Aufl. 1892, S. 227 ff. — „Gott hat von seinem Volke'" (S. 37) „Kaiser Wilhelms Tod" Lieder und Balladen S. 233. Das Gedicht — als Flugblatt gedruckt — ward in 1000 Exemplaren vom Kultusministerium angekauft und in den Schulen verteilt. — „Des toten Kaisers Roß'" (S. 38). Lieder und Balladen S. 239 f. Eine griechische Übersetzung erschien im Juni 1888 im „Hesperos". — „Zwei Sterne sind untergegangen'" (S. 38). „Unser Fritz". Erster Druck in der Nationalzeitung vom 19. Juni 1888. Lieder und Balladen S. 242 f.

II. Neue Menschen und neue Kämpfe

Motto: (S. 39). Aus dem Gedicht „Rückschau":

Heut vom Gipfel von sechzig Jahren
Blick' ich zurück. Was hab' ich erfahren?

Letzte Gedichte S. 24.

Die Quitzows. Der Generalfeldoberst

Motto: (S. 41). Aus dem „Generalfeldoberst" 4. Akt. 25. Auftritt (Schluß). Ges. W. IX, S. 553. — „grenzenloser Kummer" (S. 41). Jeder, der diese Zeit mit erlebt hat, wird diesen Eindruck bestätigen. Diese Betonung ist notwendig im Hinblick auf das ganz andere Bild der damaligen Stimmung, das Fontane in seinen Briefen aus jenen Tagen mit einer gewissen gereizten Einseitigkeit als das wirkliche, das richtige Bild festzuhalten und zu verbreiten bemüht ist. — „Er war so gütig'" (S. 43). Brief an Berthold Litzmann vom 18./I. 82. Deutsche Rundschau, 1911, November, S. 192. — „In den Vorverhandlungen über die ‚Quitzows'" (S. 44). Brief an den Grafen Hochberg vom 12./XII. 87. — „Mennonitengemeinde in Emden" (S. 44). Die Antwort Wildenbruchs im Wortlaut in dem Aufsatz Maria von Wildenbruchs: „Kaiser Friedrich und ‚Der Menonit'" Sonntagsbeilage Nr. 24 zur Vossischen Zeitung Nr. 298. Berlin, 15. Juni 1913. — „während einer mili-

tärischen Übung“ (S. 45). Über die früheren Beziehungen Wildenbruchs zum Prinzen Wilhelm vgl. Bd. I, S. 287 f., 300, 383 f. ——— „‚Seit der Arbeit an diesem Stücke‘“ (S. 46). An Stange 12./XI. 88. ——— „schon im April 1887“ (S. 47). Brief an Stange vom 3./IV. 87, in dem er seinen Besuch „in acht Tagen“ ankündigt; am 16./V. sind seit diesem „fünf Wochen“ verstrichen. ——— „Wenige Tage darauf“ (S. 47) am 10. Juli. Briefe an Stange vom 8./VII. und vom 13./VII. 87. ——— „zugute gekommen war“ (S. 48) an Stange 31./IX.: „Sie kennen meinen alten Grundsatz, daß der Dramatiker nur an Einem lernt, nämlich an der Bearbeitung und Umgestaltung des eigenen Werkes. Und so ist mir die Arbeit an ‚Vätern und Söhnen‘ auch für die ‚Quitzows‘ zugute gekommen, indem sie mich veranlaßt hat, das schon fertige Stück auch noch einmal in die Hände zu nehmen, den Kopf, der demselben gewachsen war, und der, wie ich mich nachträglich überzeugte, ein Wasser-Kopf war, abzubrechen und an anderer Stelle organisch mit dem Stück zu verbinden. Dabei bin ich noch.“ ——— „Als er aber am 11. November“ (S. 48), muß heißen „am neunten November“. Tagebuch: „Am 9. November liest Ernst vor einem größeren Kreise (Spielhagens, Bergmanns, Jähns, Olfers usw.) zum ersten Male die ‚Quitzows‘ — die einen sind begeistert, die anderen ganz ablehnend, obgleich sie die Bedeutung des Werks anerkennen müssen“. ——— „‚Ich habe mit Dransetzung‘“ (S. 49). Brief an Hochberg vom 25./XI. 87. ——— „Proben begonnen“ (S. 49). Generalprobe am 8. November. Über die Aufführung das Tagebuch. ——— „Fontane erklärte“ (S. 51). Vgl. Kritische Causerien über Theater. Herausgegeben von Paul Schlenther, Berlin o. J. (1904) S. 265—70. ——— „Verse an Bergmanns“ (S. 59) im Tagebuch: „Neujahr 1889 Herrn und Frau von Bergmann gewidmet“, unterschrieben: „Den werten Bergleuten“. ——— „Verleihung des Hohenzollernschen Hausordens“ (S. 60). Am 16. November hatte der Kultusminister von Goßler beim Reichskanzler die Verleihung angeregt: „Ew. Durchlaucht wird nicht entgangen sein, daß die literarische Tätigkeit des Legationsrats von Wildenbruch namentlich zum Aufschwung der dramatischen Poesie unserer Tage beigetragen und ihm verdiente Anerkennung sachverständiger Kreise verschafft hat. Vor mehreren Jahren wurde der Dichter für den Preis, welcher zum Gedächtnis Schillers gestiftet ist, vorgeschlagen und erhielt denselben, wenn auch in eingeschränkter Form. Gegenwärtig nun hat sich p. v. Wildenbruch aufs neue durch ein vaterländisches Schauspiel ‚Die Quitzows‘ hervorgetan, welches sich mit Recht außerordentlichen Beifalles erfreut. Ich erachte es daher für meine Pflicht Ew. Durchlaucht zur Erwägung zu stellen, ob es nicht angezeigt erscheint den Urheber dieses Dramas S. M. zu einer allerhöchsten Ordensauszeichnung vorzuschlagen. Mit Rücksicht darauf, daß die Werke des p. v. Wildenbruch nicht nur von wahrem poetischen Adel durchdrungen sind, sondern

daß derselbe in vielen seiner Dichtungen, wie z. B. den Hymnen, Prologen und sonstigen auf Zeitereignisse bezüglichen Poesien, ganz besonders aber in dem oben erwähnten Schauspiele ‚Die Quitzows' eine erhebende Begeisterung für das Hohenzollernsche Herrscherhaus bekundete" wird die Verleihung des Ritterkreuzes des Hohenzollernschen Hausordens vorgeschlagen. Die Verleihung erfolgte auf Immediatvortrag des Reichskanzlers am 19. November durch Patent vom 20. November „in huldreicher Anerkennung der Verdienste, welche Sie sich sowohl in pflichtgetreuer amtlicher Tätigkeit als auch durch Ihre hervorragenden Leistungen auf dramatischem Gebiete erworben" (Personalakten des Auswärtigen Amts). — „Aussprache zwischen König und Dichter" (S. 60). Im Tagebuch heißt es darüber: „Freitag den 4. Januar war Separatvorstellung der ‚Quitzows' vor dem Kaiser, vormittags 11 Uhr. Ernst ist dazu befohlen, der Kaiser winkt ihm sich hinter ihn zu setzen: ‚nun haben wir den Wildenbruch da, nun können wir ihm gleich sagen, was uns an seinem Stücke nicht gefällt'. In größter Aufmerksamkeit folgt er den Szenen, drückt Ernst bei Stellen die ihm besonders gefallen, die Hand. Lacht sehr über die Berliner Redensarten, die Rede an die Kanone macht ihm großen Eindruck . . . Er ist ganz so herzlich einfach und warm, wie als Prinz Wilhelm." Am 27. Januar, Kaisers Geburtstag, fand auf Wildenbruchs Anregung vom Kaiser befohlen eine Festvorstellung der „Quitzows" für die Berliner Schulkinder im Opernhaus statt, unter dem Jubel der kleinen Zuschauer. Am Schluß erhebt sich im Parkett ein kleines Mädchen und ruft, „beide Ärmchen in die Luft hebend: ‚Hoch Herr v. Wildenbruch!'" (Tagebuch). — „hatte Wildenbruch an Berthold Litzmann in Jena geschrieben" (S. 60). Brief vom 23./III 88. — „Bereits am 21. Februar" (S. 61) Tagebuch. Die Woche vorher hatte er es an drei Abenden seiner Frau ganz allein vorgelesen. „Ich hatte nach der Vorlesung ein tiefruhiges Gefühl, als sei da etwas geschaffen worden, um das ich mir keine Sorgen zu machen brauche", schreibt Frau Maria im Tagebuch. — „Schon vor der letzten durchgreifenden Änderung" (S. 61). Darüber Brief an Stange vom 2./II. 88. — „‚mit einer Freudigkeit des Herzens'" (S. 61). Vorwort zur „neuen Ausgabe" des „Generalfeldoberst" Berlin 1901, S. I. — „‚lieber als die ‚Quitzows'" (S. 61) an Stange 20./XII. 87. — „‚Tragödie des Optimismus'" (S. 61). Vorwort a. a. O. S. VI. — „‚Irrtum der großen Menschennatur'" (S. 62). Vorwort a. a. O. S. VI. — „‚Deutschland und die Welt'" (S. 63). „Dem deutschen Schulverein. März 1889", Lieder und Balladen S. 253. — „Vorwort zur Weimarer Aufführung" (S. 64). Als im Jahre 1901 die Weimarer Hofbühne den „Generalfeldoberst" wieder in den Spielplan aufnahm, ließ W. als Einführung für die dortige Aufführung (am Sonntag nach Ostern) eine besondere Schrift erscheinen: „Der Generalfeldoberst. Ein Vorwort zur Aufführung von Ernst von

Wildenbruch. Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, 1901" 15 Seiten. Aus ihr (S. Iff.) stammt das obige Zitat. Kurz darauf kam die „neue Ausgabe" des Dramas heraus, der er auch ein „Vorwort" vorausschickte, das sich zum Teil mit dem Inhalt jener Broschüre deckt. Vgl. Ges. W. IX, S. XVff. —— „‚der Held des Stückes, der Markgraf von Brandenburg-Jägerndorf Johann Georg'" (S. 65). Die Anregung, diese Gestalt in den Mittelpunkt eines Dramas zu stellen, empfing Wildenbruch vermutlich aus Gindelys Geschichte des Dreißigjährigen Krieges, die er in diesen Jahren eifrig las und aus der er auch die Hauptzüge der Handlung entnahm. —— „entschiedenes Mißbehagen" (S. 69). Schreiben des Grafen von Hochberg vom 15./V. 89: „Zu meinem Erstaunen lese ich in hiesigen Blättern, daß Sie Ihr neuestes Drama dem Deutschen Theater übergeben haben sollen. Hoffentlich erfahre ich das Gegenteil d. h. die Überlassung an das Königl. Schauspielhaus recht bald von Ihnen" usw. Wildenbruchs Antwort vom 16./V. 89: „...Die Gründe sind sachlicher Natur. Auf dem Wege, den ich mir für mein dramatisches Schaffen vorgeschrieben habe, und welcher dahin geht, die vaterländische Geschichte in ihren Hauptmomenten zu verkörpern, ist es unvermeidlich, daß ich an Personen, Stoffe und Konflikte gelange, deren Wiedergabe für die Kgl. Bühne schwierig, wenn nicht unmöglich sein muß. Ein solcher Stoff liegt im gegenwärtigen Stücke vor, in welchem die Hauptfigur, ein nächster Angehöriger des Hohenzollernhauses, als Rebell gegen Habsburg auf der Bühne erschossen wird . . ." (diese Schlußwendung später geändert). —— „Kabinettsorder vom 20. April 1844" (S. 69). Durch einen Erlaß des Ministers des Inneren vom 28. Juni 1884 (Min.-Bl. f. d. i. Verw. S. 210) waren die betreffenden Instanzen auf die fortbestehende Geltungskraft dieser Order ausdrücklich hingewiesen worden. —— „Minister des königlichen Hauses" (S. 70). Noch vor dem Generalintendanten, bereits am 13. Mai, hatte sich der Minister, auf die Blättermeldungen hin, direkt an Wildenbruch gewandt. —— „als am 11. Oktober plötzlich" (S. 70). Quelle für die Darstellung der folgenden mit dem Verbot des „Generalfeldoberst" zusammenhängenden Vorgänge sind, außer den im Anhang oben abgedruckten Schriftstücken und gleichzeitigen brieflichen Äußerungen, die Aufzeichnungen des „Tagebuches", die allerdings erst im Januar 1890 eingetragen sind. Außerdem Einzelnes in M. v. W. „Erinnerungen" —— „beim Reichskanzler liege" (S. 70). Am 30. September war vom Kaiserlichen Zivilkabinett (gez. Lucanus) „unter Beifügung einer „Inhaltsangabe gedachten Trauerspiels" der Reichskanzler im allerhöchsten Auftrage zu einer Äußerung über die Zulässigkeit der Aufführung des „Generalfeldoberst" aufgefordert worden. Dabei war schon betont worden, daß S. M. „Anstand genommen habe" dem Antrag des Ministers des Innern und des Polizeipräsidenten zu entsprechen," vielmehr „beabsichtige wegen der im Stücke vorkommenden Un-

freundlichkeiten gegen das Haus Habsburg die Aufführung des Stückes in Berlin und in den königlichen Theatern, nicht zu gestatten". Außerdem sei von S. M. die Frage angeregt worden, „ob es sich wegen der Beziehungen zu Österreich aus politischen Rücksichten nicht empfehlen möchte, die Aufführung des Stückes in Preußen überhaupt nicht zuzulassen". Es ist in diesem Zusammenhang vielleicht nicht uninteressant darauf hinzuweisen, daß fast genau um dieselbe Zeit, am 2. Oktober, Gustav Freytag durch das Kaiserliche Zivilkabinett zur Mitteilung der Bogen seiner Schrift „Kronprinz Friedrich und die deutsche Kaiserkrone" vor der Ausgabe aufgefordert wird. (Gustav Freytag, Briefe an seine Frau. Berlin 1912, S. 306.)

——— „bedenklichen Stellen" (S. 72). Das Blatt führt die nachstehenden beanstandeten Stellen auf, mit Randbemerkungen von Bismarks Hand.

1. Der Habsburger, freilich, freilich,
Der Jesuiten-Discipel ist ihnen greulich.
(I. 1. Ges. W. IX, S. 337.)

Zu „greulich" die Randbemerkung Bismarcks „sprachlich?"

2. Der neue König, der Ferdinand
Hat den Majestätsbrief zerfetzt,
Ihnen den Glauben der Väter verletzt. —
— — — — — — — — — — — — —
Geht nach Braunau und Kloster Grab
Wo der Jesuiten-Zögling ihnen
Die Kirchen überm Haupt zerbrochen!
Der Jesuiten-Zögling?
So hab' ich's gesagt!
So bitt' ich, der Herr vergesse nicht,
Daß er vom deutschen Kaiser spricht.
(II. 10. Ges. W. IX, S. 402.)

3. Unseres Kaisers eigene Hand,
Statt sein Land zu beschützen,
Hebt sich wider sein eigenes Land!
(II. 10. Ges. W. IX, S. 403.)

Am Rande: „?"

4. Deutschland ist nicht mehr in Wien,
Deutschland bin ich,
Deutschland ist in Berlin!
(II. 10. Ges. W. IX, S. 405.)

Am Rande: „Zu früh!"

5. Georg Wilhelm fasse Mut;
Von des Nordmeeres Dünenstrand

Bis hinunter zur lachenden Donau,
Bis hinab ins Tirolerland
Wird auffauchzen das deutsche Blut,
Das seinen Helfer und Retter fand!

(II. 10. Ges. W. IX, S. 405.)

Am Rande: „Nicht nützlich"

6. Nein! Denn er will Kurbrandenburg
Zum Schemel für Habsburgs Füße machen.

(II. 10. Ges. W. IX, S. 407.)

7. Hast dich zu Habsburgs Schergen gemacht,
Leben sollst du und sehn,
Wie Habsburgs zermalmende Füße
Über die Erde gehn.

(IV. 25 [die letzten beiden Verse im Druck geändert] Ges. W. IX, S. 553.)

„‚Das Preußentum in die deutsche Literatur einzuführen'" (S. 73). Wildenbruch hatte dabei wohl vor allem das Pamphlet im Sinne, das Leo Berg unter dem Titel „Ernst von Wildenbruch und das Preußentum in der modernen Literatur" 1888 in den von ihm und Eugen Wolff herausgegebenen „Literarischen Volksheften" (Nr. 7) gegen Wildenbruch hatte ergehen lassen. —— „Kultusminister von Goßler" (S. 74). Wildenbruchs Brief und Goßlers Antwort oben im Anhang abgedruckt. —— „von seiner Orientreise" (S. 75). Vom 17. Oktober bis 15. November. —— „Graf Paul York" (S. 76). Brief vom 30./XI. 89. Teilweise Kopie im Tagebuch. —— „an Berthold Litzmann" (S. 76). Brief vom 5./XII. 89. —— „Freundin des Hauses" (S. 76). Marie von Bunsen. „Ich erinnere mich des Gespräches sehr gut. Als ich Wildenbruch und meine Freude an seinem Umgang erwähnte, wechselte die Kaiserin mit ihrer Umgebung Blicke, die aussagten: Wir haben alle Ursache, ihm nicht wohl zu wollen. Nach einer Pause meinte sie dann: was ich sagte, sei ja recht schön und gut, daß er jedoch sie, die Witwe des Kaisers Friedrich, der ihm nur Freundlichkeit erwiesen habe, in ‚Generalfeldoberst' so tendenziös geschmäht habe, könne sie ihm nicht vergeben." Aus einem Briefe Marie von Bunsens an Maria von Wildenbruch vom 15./X. 12. Wenn Marie von Bunsen hinzufügt, übrigens habe sie diese Auslegung schon unmittelbar nach dem Erscheinen des „Generalfeldoberst" aus Hofkreisen gehört, so wird diese Feststellung bestätigt durch eine Äußerung Gustav Freytags in einem Brief an seine nachmalige Frau: „Daß der Kaiser Wildenbruchs neues Schauspiel für Preußen verboten hat, wird Ilslein gelesen haben. Grund war, daß in dem Stück, das im Dreißigjährigen Kriege spielt, als Gemahlin des

Kurfürsten Friedrich von der Pfalz eine englische Prinzessin Elisabeth eine Rolle spielt, eine herrschsüchtige Frau, die den Mann regiert und das englische Interesse vertritt. Von Wildenbruch war dieser Einfall zwar zeitgemäß, aber nicht schön. Da der Kaiser aber das frühere Stück, die ‚Quitzows' (im Druck fälschlich „das frühere Stück und die Quitzows") und den Verfasser so auffallend protegiert hatte, war er vor diesem neuen Stück in der Gefahr, für einen Mitschuldigen Wildenbruchs zu gelten und setzte sich dem Schein aus, als wenn er das Unrecht seiner Mutter auf dem Theater sehen wolle." (G. Freytag, Briefe an seine Frau. S. 370.) Daß diese Unterstellungen und Vermutungen, soweit Wildenbruch in Frage kam, grundlos waren, braucht hier nicht wiederholt zu werden. —— „der eine, an den er glaubte" (S. 78). Brief an Berthold Litzmann vom 5./XII. 89. —— „Prolog" (S. 81). „Festprolog" (zur Feier des Tages, an dem vor hundert Jahren Schiller in Jena seine Vorlesungen begonnen. 26. Mai 1889). „Lieder und Balladen" S. 314. —— „unvergeßliche Worte" (S. 82). Die hier abgedruckten Stellen nach der Handschrift. —— „Frick" (S. 83). In Fricks Hause in Halle hatte Wildenbruch schon im März 1889 den „Generalfeldoberst" vorgelesen und an dem lebendig verstehenden Interesse seines alten Lehrers an diesem Werk, das jener auch in der Folge immer wieder betätigte (vor allem durch eine Wildenbruch sehr beglückende Besprechung in der Kreuzzeitung), eine reine Freude gehabt. Noch 1907 schreibt er (3. Mai) an den Sohn Dr. Georg Frick über den „Generalfeldoberst": „Dieses vom Schicksal verfolgte Stück, das ich ganz wie Sie unter meinen Dramen zu oberst rangiere, hat eigentlich nur zwei gute Stunden gehabt: Die eine, als ich es in Halle bei Ihrem Vater, an dem auch mir unvergeßlichen Abend, vorlas, die andere, als es 1901 in Weimar unter meiner persönlichen Obhut aufgeführt wurde."

2. Kampf.

Der neue Herr. Die Haubenlerche. Das heilige Lachen.

1890—1891.

Motto (S. 85). 5. Strophe der „Kranzspende auf Theodor Körners Grab (zum 23. September 1891)". „Lieder und Balladen" S. 257 f. —— „Du sagst, du seiest zurückgetreten" (S. 85). Brief vom 1./IV. 89. —— „im stillen Winkelchen" (S. 85). Brief vom 29./III. 89. —— „gern gelten lassen" (S. 86). Brief vom 19./IV. 89. —— „Vorsitzender des deutschen Schriftstellertages" (S. 87). Über diese Seite seiner Tätigkeit wäre einmal noch in einem besonderen Rahmen näher zu sprechen. Hier sei nur auf seinen Aufsatz „Vom Schriftstellertag in Wien" (1893) hingewiesen. Vgl. „Blätter vom Lebensbaum." S. 79 ff. —— „im

Frühling 1888“ (S. 88) (aus dem Tagebuch). —— „Moderne Dichtercharaktere“ (S. 90). „Moderne Dichtercharaktere herausgegeben von Wilhelm Arent. Mit Einleitungen von Hermann Conradi und Karl Henckell. Berlin 1885, Selbstverlag des Herausgebers. (In Kommission der Kamlahschen Buchhandlung.)“ —— „Wir brechen mit den alten, überlieferten Motiven“ (S. 90) a. a. O. „Unser Credo. Einleitung von Hermann Conradi“ S. II. —— „so wollen wir denn vertrauen“ (S. 90) a. a. O. „Die neue Lyrik. Einleitung von Karl Henckell“ S. VIf. —— „außer anderen den ‚Dichtungen und Balladen‘ entnommenen Gedichten“ (S. 91). Aus den „Dichtungen und Balladen“ (vgl. Bd. I, S. 338, 388): Der Monolog Daniels, aus dem „musikalischen Drama“ „Daniel in der Löwengrube“ (D. u. B. S. 23 ff.), S. 241 f.; „Homer“ (D. u. B. S. 61 ff.), S. 243 f.; „Das Hexenlied“ (D. u. B. S. 102 ff.); S. 245 ff.; „Der Emir und sein Roß“ (D. u. B. S. 57 ff.), S. 253 ff. —— „Allvaters Anrufung“ (S. 91). „Den deutsch-österreichischen Studenten zum 8. November 1884“ („Lieder und Balladen“, S. 251). Hier unter der Überschrift „Allvaters Anrufung. (Deutsch-Österreichisch.), Originalbeitrag.“ —— „Reisegespräche“ (S. 94), aufgezeichnet im Tagebuch: „Bruchstücke aus einem dramaturgischen Gespräch mit Professor Güterbogk am Abend des 25. September zu Pallanza.“ Unter dem 16. September vermerkt Wildenbruch selbst im Tagebuch: „Im Garten (der Villa Beau Site) treffen wir mit einem Herrn zusammen, der uns schon unterwegs durch Lebhaftigkeit seiner Gesichtszüge aufgefallen war; er stellt sich uns vor: Professor (der Jurisprudenz) Güterbogk aus Königsberg. Ein Mann von quecksilberner Beweglichkeit und rastloser Gesprächigkeit, aber, da er gleichfalls 14 Tage bleiben will, einigermaßen unheimlich.“ Man erkennt in diesen Gesprächsbruchstücken unschwer die Keime der späteren grundsätzlichen Äußerungen im „Deutschen Drama“. — Vgl. auch Bd. I, S. 197 und Bd. II, S. 187 f. —— „an Wilhelm Dilthey“ (S. 95) nach dem Auszug im Tagebuch. Mit Wilhelm Dilthey verknüpften ihn schon in die siebziger Jahre zurückgehende Beziehungen. Er hatte Dilthey in Klein-Öls im Kreise seines Schwagers Paul Yorck kennen gelernt, der, selbst ernsten philosophischen Studien ergeben, sich mit dem damals in Breslau wirkenden Dilthey zu einem auf den gemeinsamen wissenschaftlichen Interessen beruhenden Freundschaftsbunde zusammengefunden hatte. Die eigentlich freundschaftlichen Beziehungen Wildenbruchs zu dem Biographen Schleiermachers aber datierten erst seit Diltheys Übersiedelung nach Berlin. Keiner war empfänglicher für die Ausstrahlungen der bedeutenden wissenschaftlichen Persönlichkeit Diltheys als Wildenbruch, und Dilthey wieder suchte mit einer seinem Wesen sonst nicht eigenen Dringlichkeit und Wärme den Gedankenaustausch mit dem Dichter, dessen Eigenart ihm für die Erkenntnis schöpferischer Vorgänge ebenso wertvoll war, wie er als Persönlichkeit ihm immer wieder Freude und Bewunderung erregte. ——

„‚eine Begabung zum Aufbau des Dramas'" (S. 96). Diese Formulierung aus dem 1898 geschriebenen Aufsatz „Das deutsche Drama. Seine Entwicklung und sein gegenwärtiger Stand" („Blätter vom Lebensbaum", Berlin 1910, S. 150). —— „‚ein großer Novellist'" (S. 96). Aus dem Gespräche mit Güterbogk. —— „‚Kronprätendenten'" (S. 98). Diese und die folgenden Urteile über Ibsen aus dem „Deutschen Drama" a. a. O. S. 166 ff. —— „Björnson" (S. 99). Vgl. „Björnstjerne Björnson, der Dramatiker. Einige Gedanken" (1907). „Blätter vom Lebensbaum" S. 405 ff. Vgl. auch Bd. I, S. 203 f. —— „Es kam mir darauf an" (S. 106). Brief an Stange vom 27./VI. 90. —— „das am meisten modern und naturalistisch anmutende Motiv" (S. 108). An einem Abend Ende April 1880 in einem in der italienischen Weinstube von Raffo mit Berthold Litzmann geführten Gespräch hatte Wildenbruch schon gerade dies Motiv unter dem Gesichtspunkt einer künftigen dramatischen Verwertung erörtert und dadurch den scharfen Widerspruch seines Freundes geweckt. —— „an Stange schreibt" (S. 108). Brief vom 20./XI. 90. —— „an den Frankfurter Regisseur Hermann" (S. 108). Brief vom 2./XI. 90, im Tagebuch kopiert. —— „Um L'Arronge ... eine Art Ersatz zu bieten" (S. 110). In einem Brief vom 21./II. 90 schreibt er darüber an Stange im Anschluß an die Mitteilung, daß, sein Stück ‚Moritz August von Rochow' zwar fertig sei, er aber nicht wisse, welchem Theater er es geben solle. „Es verlangt nach dem Königlichen Schauspielhause — aber eine moralische Verpflichtung treibt mich zum Deutschen Theater. Der Direktor des letzteren hat durch das Verbot des ‚Generalfeldoberst', auf dessen Inszenierung er schon die liebevollste Aufwendung gemacht hatte, so schweren Schaden gelitten, daß ich mich verpflichtet fühle, ihm Entschädigung zu bereiten. Nun bleibt mir vielleicht nur ein Ausweg, daß ich nämlich dem Deutschen Theater bis zum Herbst ein anderes, nicht der vaterländischen Geschichte angehöriges Stück schreibe; dann habe ich für den ‚Rochow' das Schauspielhaus frei. Es würde dies ein Stück von ganz anderer Art werden, ein Stück aus dem modernen Leben. Die Idee dazu liegt mir vor der Seele, aber die Aufgabe ist ungeheuer ..." Ende Juni war das Drama beendet. Am 3. Juli las er es zuerst seiner Frau und deren Bruder. Tagebuch. —— „Die Parole ist" (S. 111). Brief an Stange vom 20./XI. 90. —— „Humor" (S. 112). Die Verse „Humor" stehen im Tagebuch 1886 unter den Eintragungen des Mai. —— „‚Rudolf von Habsburgs Kaiserwahl'" (S. 112). Das Thema ward dann nachmals von Josef Lauff bearbeitet („Der Burggraf"). —— „In den ersten Novembertagen" (S. 113). Das Folgende nach den Tagebuchaufzeichnungen. —— „Das muß heraus" (S. 113). Das Liebesverhältnis zwischen Claudine und dem Kurprinzen. Wie oben erzählt, ließ der Kaiser dann allerdings diesen Einspruch fallen, beharrte aber: „der Kurprinz darf sie nicht wieder lieben". —— „Schon im Mai" (S. 113). Brief an Stange vom 5./V. 89.

„Als im November“ (S. 113). Nach dem im Anhang oben S. 352ff. abgedruckten Aufsatz „In eigener Sache“ (Nationalzeitung 1898 vom 18. August Nr. 471) war das „zu Pfingsten angefangene“ Drama, als das Verbot erfolgte, „zur Hälfte fertig“. — In einem Brief vom 22./XI. 89 an Stange heißt es am Schluß: „Daneben die Mitteilung, daß ich allerdings wieder, und zwar tief, in einem neuen Werke stecke, das sich nach Zeit und Ort und Inhalt der Handlung nah an den Generalfeldoberst anschließt und das, wenn Gott mir bis zum Schlusse Kraft verleiht, wohl mein bestes werden dürfte.“ —— „trotzdem Dilthey meinte“ (S. 114). M. v. W. Erinnerungen. —— „nachmals erzählte“ (S. 114). In dem oben S. 355 abgedruckten Aufsatz „In eigener Sache“. —— „Vorwort zu der neuen Ausgabe“ (S. 116) a. a. O. S. VII f. —— „in der Handschrift las (S. 116). Vgl. auch Berthold Litzmann „Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart“. Vorlesungen gehalten an der Universität Bonn. Hamburg und Leipzig 1894, S. 112 f. —— „‚Abgetan‘“ (S. 116), „Der neue Herr“. Fünfter Vorgang, zweiter Auftritt (am Schluß). —— „Die Aufführung im Schauspielhaus“ (S. 121). Das Folgende nach den Aufzeichnungen des Tagebuchs. —— „an den Beschwerdeführer geschriebenen Brief“ (S. 123) vom 20./II. 91. Übrigens hatte Wildenbruch zu allem Überfluß noch zur Bestätigung seiner Auffassung durch die an erster Stelle hier zuständige Geschichtsforschung sich an Heinrich von Sybel mit der Bitte um eine Meinungsäußerung zu dem von dem Herrn von Rochow gegen ihn wegen der schlechten Rolle, die sein Ahnherr im Drama spiele, erhobenen Vorwurf gewandt und von diesem die nachfolgende bündige Auskunft erhalten:

B., 18./2. 91.

Verehrter Freund!

Inliegend sende ich Ihnen Droysen Bd. III, 1. Nach S. 161, 163, 168, 169, 276 an den angestrichenen Stellen können Sie den Herren von Rochow die schriftliche Erklärung geben, daß Sie ihren Ahnherrn insofern nicht ganz genau historisch geschildert hätten, als er in Wahrheit viel schlechter als in Ihrem Drama gewesen. Mit herzlichem Gruß

der Ihrige Sybel.“ ——

„Das Fräulein von Scuderi“ (S. 124). Die Ludwigsche Bearbeitung lag ihm in der Ausgabe „Der Erbförster, Die Makkabäer und andre dramatische Werke von Otto Ludwig. Zwei Teile in einem Bande. Berlin, Druck und Verlag von Otto Janke“ (S. 133ff.) vor. Wildenbruchs Bearbeitung ist nur als Bühnenmanuskript gedruckt: „Das Fräulein von Scuderi.“ Schauspiel in vier Aufzügen, nach Hoffmanns Erzählung von Otto Ludwig. Bearbeitet von Ernst von Wildenbruch. Wien 1890 Druck von Leo Reichelts Witwe in Baden bei Wien. Verlag von Dr. O. F. Eirich“ 94 SS. —— „Anfang

Juni" (S. 125). „Tischrede zum 2. Juni 91" im Tagebuch. —— „Szenischer Epilog" (S. 126). „Szenischer Epilog zur Festvorstellung des Weimarer Theaters am 7. Mai 1891", er schloß an eine Aufführung von Ifflands „Jägern" an, der der von Goethe s. Z. für die Eröffnungsvorstellung 1791 gedichtete Prolog vorangegangen war. Der Epilog erschien zuerst gedruckt im Juniheft der Deutschen Rundschau. Dann in der 6. Auflage der „Lieder und Balladen" (1892) am Schluß S. 323 ff. —— „‚lärmende, unliebenswürdige Berlin'" (S. 126). „Jawohl, die Welt blüht, aber wir müssen heim ins lärmende, unliebenswürdige Berlin. Sonst kommen wir so gern nach Hause, aber unsere Herzen waren ganz in Weimar geblieben und langsam nur leben wir uns wieder ein. Abends noch ganz betrübt in Berlin herumgelaufen. Schöne unvergeßliche Zeit." M. v. W. im „Gedenkbuch" unterm 11. Mai. —— „‚Hier wo in Thüringens Flur'" (S. 126). „Gedenkbuch" am 15. Mai eingetragen, anläßlich des post festum abgestatteten persönlichen Gratulationsbesuchs. —— „Excudent alii" (S. 126). Vergil, Aeneis VI, 846—53. —— „an Berthold Litzmann geschrieben" (S. 127), am 14./II. 91. —— „an einem Maiabend": Druckfehler für „Juniabend". Im „Gedenkbuch" verzeichnet Frau Maria zum 13. Mai: „E. fleißig bei neuer Arbeit"; zum 4. Juni: „Vorlesung des ‚Heiligen Lachen' für Staegemann und Frau aus Leipzig". Zum 15. Juni: „Vorlesung für Grube und Hochberg". — Wildenbruch hatte ursprünglich daran gedacht, das „Heilige Lachen" zuerst in Leipzig (unter Staegemann) geben zu lassen, entschied sich aber dann doch für das Königliche Schauspielhaus. —— „nicht das Grundmotiv" (S. 129). Das Motiv war schon vorher gefunden, und er hatte bereits in jenen Weimarer Festtagen Bronsart den Plan „skizziert" (Brief an Bronsart vom 15./V. 91). —— „‚Der Schweiz'" (S. 132). Geschrieben auf Anregung des Redakteurs der „Schweizerischen Rundschau" Prof. Vetter, erschien es im Augustheft der „Schw. R." und gleichzeitig im „Berner Bund" Nr. 210 (31. Juli, 1. August) mit sehr warmer Einleitung von Widmann. Dann in der 6. Auflage der „Lieder und Balladen" (1892), S. 265. —— „‚Kranzspende auf Körners Grab'" (S. 133). Zuerst gedruckt in der Nationalzeitung vom 10. Sept. 1891 (Nr. 519, Morgenausgabe), unterzeichnet „Berlin 5. September 1891 Ernst von Wildenbruch." —— „Väter und Söhne" (S. 133). Über die neue Bearbeitung des 3. und 4. Akts. Vgl. Ges. W. VII, S. 483 ff. und S. XXIX. —— „‚Rom sehen heißt einen Berg verschlucken'" (S. 134). Brief an Dr. Georg Ellinger vom 13./X. 91. —— „Versinken im Rausch der Anbetung" (S. 134). Über die römischen Eindrücke berichtet vor allem das Tagebuch. —— „‚In der Villa Albani'" (S. 135), aus einem (nicht beendeten) Brief an seine Schwester Gräfin Yorck vom 14./X. 91. —— „Bitte, ‚Selbstbekenntnisse' niederzuschreiben" (S. 135). Am 6./VII. 91 hatte sich Dr. Eugen Wolff in

Kiel an Wildenbruch gewandt mit der Bitte, ihm für seine „Deutschen Schriften für Literatur und Kunst“ „Selbstbekenntnisse im Umfang von $2^1/_2$ bis $3^1/_2$ Druckbogen“ zu schreiben. Wildenbruchs ablehnende Antwort vom 8./VII. 91.

III. Saeculum in favilla.
1891—1900.

Motto (S. 137). Aus dem Gedicht „Erfahrung“. „Letzte Gedichte“ S. 34.

1. Herzog Bernhard von Weimar. Meister Balzer. Das edle Blut. Eifernde Liebe. Schwesterseele.
1891—1893.

Motto (S. 139), aus dem Gedicht „Wanderung der Poesie“. Zuerst in der „Festzeitung zum 25jährigen Jubiläum des Vereins Berliner Presse 1. Jahrg. Nr. 1, Berlin den 26. Februar 1887“. (Abschnitt: „Für unsere Frauen“) „Letzte Gedichte“ S. 6. —— „in der zweiten Novemberwoche“ (S. 139) am 10. November, so daß er der Einladung Bronsarts zu der an diesem Tag in Weimar stattfindenden Aufführung der „Quitzows“ nicht hatte folgen können. Brief an Bronsart vom 13./XI. 91. —— „noch ehe das Jahr zu Ende ging“ (S. 140). Brief an Bronsart vom 29./XII. 91. —— „im Januar 1892“ (S. 140). Brief an Bronsart vom 2./I. 92. —— „ein Brief Bronsarts“ (S. 140), vom 17./IV. 92. Wildenbruchs Antwort vom 18./IV. 92. —— „dramatischer Nagel“ (S. 141). Brief an Bronsart vom 27./VII. 92. —— „Herzog Bernhard von Weimar“ (S. 141) nicht gedruckt. —— „‚tiefste Enttäuschung‘“ (S. 142). Brief an Bronsart vom 4./X. 92. —— „Es fehlte nicht“ (S. 142). Hierüber, sowie über die vorangehenden Vorgänge das Tagebuch und mündliche und schriftliche Mitteilungen Maria von Wildenbruchs. —— „schon einen andern“ (S. 142). Richard Voß. —— „schreibt er an Berthold Litzmann“ (S. 143) am 23./XI. 92. —— „Zeit vor der Romreise“ (S. 144). „Gedenkbuch“ unter dem 27. Juli 91. „Ernst geht mit neuem Eifer an sein Drama ‚Meister Balzer‘, das er zurückgelegt hatte.“ —— „Der Zeit gedenk“ (S. 144). Die Verse sind der Buchausgabe mit der Widmung: „Meinem Freunde dem Uhrmacher Adolph Balzer in Frankfurt a. d. Oder“ vorangedruckt. Vgl. auch Ges. W. X. —— „Ernennung zum Ehrenmitglied“ (S. 145). Der im August 1901 in Berlin tagende „Deutsche Uhrmacher-Bund“ hatte sich im „Sezessions-

theater" von einer zu diesem Zweck gebildeten Schauspielergesellschaft den „Meister Balzer" aufführen lassen und unter dem Eindruck der Aufführung beschlossen, dem Verfasser die Ehrenmitgliedschaft des Bundes anzutragen (gleichzeitig mit Marie von Ebner-Eschenbach für „Lotti, die Uhrmacherin"). Man hatte ihm telegraphiert: „Noch unter dem tiefen Eindruck Ihres herrlichen Schauspiels ‚Meister Balzer' stehend, erlauben sich viele Hunderte deutscher Uhrmacher ihre tiefste Anerkennung und Huldigung darzubringen. Sie würden ihnen eine unsagbar große Freude und Ehrung bereiten, wenn Sie gütigst gestatten wollten, Sie zum Ehrenmitglied zu ernennen.

Im Namen des Deutschen Uhrmacher-Bundes

Carl Marfels."

(Vgl. darüber den ausführlichen Bericht in der „Deutschen Uhrmacher-Zeitung" vom 1. Sept. 1901, 25. Jahrgang, Nr. 17). Am 29. Dezember 1901 ward ihm von einer Deputation das Ehrendiplom feierlich überreicht, in dem die „einstimmig beschlossene" Ernennung begründet wurde, als dem Mann erwiesen, „der in seinem Schauspiel ‚Meister Balzer' ein so ergreifendes Werk geschaffen und darin ein so tiefes Verständnis für die deutsche Volksseele und für die Uhrmacherkunst bekundet hat" (Deutsche Uhrmacher-Zeitung" vom 15. Januar 1902 [26. Jahrg., Nr. 2] mit einer Abbildung des Diploms). —— „Triberg" (S. 146). Brief an Maria von Weber vom 30./VII. 84. —— „nach innerster Überzeugung" (S. 147). Brief vom 2./III. 93. —— „‚Das edle Blut'" (S. 148). Vgl. Ges. W. VI, S. 77 ff., S. XI f. —— „‚Eifernde Liebe' und ‚Schwesterseele'" (S. 150). Ges. W. II, S. 1 ff. und S. 215 ff. Einleitung S. I ff. —— „‚Die Schwestern'" (S. 150). Vgl. Bd. I, S. 83. —— „Brief an Stange" vom 16./VIII. 83. —— „nur in der Liebe zu ihren nächsten Blutsverwandten" (S. 152). Vgl. dazu die Ges. W. II, S. VIII, Anm., aus einer gestrichenen Stelle der Handschrift herangezogene Äußerung: „Als Schwester war sie neben dem Bruder hergegangen, als Teilnehmerin an seinem Geiste hatte sie teilgenommen an der Geistesarbeit der Männer überhaupt. Ein anderes Verhältnis hatte sie gar nicht gekannt; ihre kalten Sinne hatten ein anderes gar nicht gebraucht."

2. Heinrich und Heinrichs Geschlecht. 1894—1895.

Motto (S. 154). König Heinrich IV. 8. —— „Herbst 1892" (S. 156). Brief vom 23./XI. 92. —— „überraschte er sie" (S. 156). M. v. W. Erinnerungen. —— „‚das Herrlichste, was wir bisher auf der Welt gesehen'" (S. 156). Maria von Wilden-

bruch an Adelheid von Schorn 6./X. 93. —— „in der Leipziger Straße“ (S. 156). Mitteilung Maria v. Wildenbruchs. Sie erzählt dazu: „Er liebte bestimmte Ecken und Aussichten und Straßen, ‚weil ihm da was eingefallen war‘, z. B. die Mohrenstraße war deshalb sein Liebling, und wir mußten immer die Wege gehen; das brauchte seine Phantasie; ich habe mich oft, ehe ich's verstand, aufgebäumt dagegen ... es war so langweilig, aber er blieb dabei. ‚Große Tiere gingen auch immer denselben Weg zur Tränke‘, sagte er lachend.“ —— „‚Einige Freunde und meine Arbeit‘“ (S. 156). Brief an Adelheid von Schorn 6./X. 93. —— „wieder tief in der Arbeit“ (S. 156). Maria v. Wildenbruch an Adelheid von Schorn 21./IV. 94. —— „In regenschweren Herbsttagen“ (S. 156). Brief an Adelheid von Schorn 20./X. 94. —— „Das deutsche Theater unter Otto Brahm“ (S. 157). Bereits im Mai 1894 hatte Otto Brahm auf die Kunde, daß Wildenbruch „an einem modernen Drama“ schreibe, sich darum beworben, „Falls Sie über das Stück noch nicht verfügt haben, würde es mich sehr freuen, es auf dem Deutschen Theater darstellen zu können“. (Brief vom 17./V. 94.) Wildenbruch hatte darauf erwidert, er sei im Augenblick zwar noch nicht in der Lage, sachlich auf den Vorschlag einzugehen, da er mit den Werken, „die ich gegenwärtig geschaffen habe und noch schaffen werde“, den Beginn der kommenden Saison abwarten wolle, um dann erst mit demjenigen Theater in Verbindung zu treten, „das mir seinem Charakter und seinem Darsteller-Personal nach am geeignetsten erscheint“. Bisher habe er deshalb allen Direktionen, die ihn gebeten, die gleiche Antwort gegeben. (Brief vom 18./V. 94.) Im Februar 1895 kam Brahm veranlaßt durch die Zeitungsnachrichten von der Vollendung des Heinrichsdramas auf seinen Vorschlag zurück. (Brief vom 15./II. 95.) In seiner Antwort vom 16./II. 95 zeigte sich Wildenbruch sehr geneigt, das Stück dem Deutschen Theater zu geben und lud Brahm zu einer demnächstigen Vorlesung des Werkes in seinem Hause ein. Schließlich aber brach Wildenbruch aus den oben angedeuteten Gründen die Verhandlungen doch ab. (Brief vom 6./V. 95.) —— „Wenn ich nicht mehr“ (S. 158). An Adelheid von Schorn am 4./II. 94. —— „‚Lieber Gott, wie wird das‘“ (S. 158). M. v. W. Erinnerungen. —— „Ich erlebe zum zweitenmal ein Märchen“ (S. 159). Brief an Berthold Litzmann vom 27./I. 96. —— „Heinrich von Treitschke“ (S. 161). M. v. W. Erinnerungen: „Als Heinrich von Treitschke im Sterben lag — ein langes Sterben — kam eines Morgens Herman Grimm; Treitschke schickt mich, er liest auf seinem Schmerzenslager ‚Heinrich und Heinrichs Geschlecht‘ — ich soll Ihnen sagen, wie ergriffen er ist.“ —— Anton E. Schönbach (S. 161). „Über Lesen und Bildung“ (Graz, 8. Aufl. 1913) S. 173. —— „Urteil Herman Grimms“ (S. 161). „Heinrich und Heinrichs Geschlecht. 1895“ im Maiheft der „Deutschen Rundschau“ 1899. —— „‚Ich weiß, was unrecht leiden heißt‘“

(S. 168). Kaiser Heinrich II, 20. —— „Menschen, haltet Eintracht!“ (S. 169). Kaiser Heinrich II, 21. —— „das Lied aus jungen Tagen“ (S. 169). Das Gedicht „Kaiser Heinrich“. Vgl. oben S. 9 und 23 (von C. F. Meyer dort „König“ H. verschrieben).

3. Der Junge von Hennersdorf. Tiefe Wasser. Willehalm. Gewitternacht.
1895—1899.

Motto (S. 172). Anfang eines in der „Gartenlaube“ 1895, Nr. 29 veröffentlichten Gedichts „1870“. Zur 25jährigen Erinnerung (bisher in keiner der Sammlungen). —— „Der Junge von Hennersdorf“ (S. 172). Wenn Verf. sich recht erinnert, hatte Wildenbruch selbst vergessen, wo er vorzeiten die Geschichte von dem Müllerjungen gelesen. —— „im September“ (S. 174). Brief des Grafen Hochberg vom 12./IX. 95. —— „echt Fritzisch“ (S. 174). Brief vom 10./XI. 95. —— „schreibt Wildenbruch“ (S. 175), an Berthold Litzmann 29./XI. 95. —— „‚Jungfer Immergrün‘“ (S. 176). Das Erlebnis des Kandidaten Linsenbarth kannte Wildenbruch wohl aus Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen. —— „Kater Milo“ (S. 176). Maria von Wildenbruch berichtet in den „Erinnerungen“: „Damals kamen in unsere Wohnung am Kanal eine Unmasse Mäuse, nichts half gegen sie; und so ging Ernst eines Tages in den Zoologischen Garten und kaufte eine weiße Angorakatze, einen Kater, den er dort verlassen in einem Käfig hatte sitzen sehen. Er ging sehr viel in den Zoologischen Garten ganz allein, sah den schönen Tieren zu. Zu den Tieren hatte er ein inniges Verhältnis, er dichtete ihnen Schicksale an und lehrte sie sprechen und schreiben. Ich bekam oft Briefe mit der Stadtpost von Löwen, Tigern, Vögeln, Tapiren und Ozelots, sie alle schrieben mir die wunderbarsten Dinge, die Ernst sich in ihrem Namen ausdachte ‚an Frau Mütz von Wildenbruch‘. Diese Briefe sind mit das Reizendste, was er geschrieben hat ... Zwischen Milo und Ernst entwickelte sich das zärtlichste Verhältnis, er war ein sehr kluges, hundeähnliches Tier, er hörte ganz genau, wenn Ernst die Treppe heraufkam, ging ihm an die Tür entgegen, lag immer auf seinem Schreibtisch, durfte auf seinen Schreibebogen liegen, seinen Manuskripten, ja er durfte sogar seine schmutzigen Pfoten darauf abdrucken, dann sagte Ernst ganz glücklich: ‚Milo hat gelesen was ich geschrieben habe, und hat dann darauf geschrieben, daß er es gut findet‘ ... Als er so einsam war, kauften wir ihm ein graues, kleines Kätzchen für einen Groschen. Dann gab es natürlich entzückende junge Kätzchen, die in allen Zimmern ihr Wesen treiben durften, und dieses Katzenfamilienleben gab dann später Ernst seine Zwerge im ‚Heiligen Lachen‘, sogar ihre Katzennamen behielt er bei.“ Das sind die „Melotzki“, „Quillina“

und „Corallo“. „Melotzki“ war eine Variante von „Milo“, und so schreibt Wildenbruch unter der Arbeit an „Bernhard von Weimar“ am 2. Januar 1892 an Bronsart: „Sie kennen ja unsren weißen Angorakater Melotzki? Er ist ein Schicksalstier; wenn ich eine neue Arbeit zu liegen habe, ist es mir eine Art Schicksalswink, wenn Melotzki freiwillig auf den Schreibtisch steigt und sich auf den angefangenen Bogen setzt — neulich hat er es getan — wir wollen also hoffen.“ Eingehend und liebevoll einfühlend, katzlichen und katerlichen Empfindungsgängen folgend, hat Wildenbruch 1895 nach dem Tode Milos über ihn und sein reiches Familienleben berichtet in dem Aufsatz: „Aus Milos Memoiren“, der im Kalender des Deutschen Tierschutzvereins (herausg. von Prof. Dr. Neunzig) 1896 erschien. —— „Im Laufe des Winters“ (S. 176). Brief an Julius Rodenberg vom 17./III. 95. —— „‚Waldgesicht‘“ (S. 178). Ges. W. IV, S. 1 ff. und S. VI f. (zuerst gedruckt in Westermanns Monatsheften). —— „Claudias Garten“ (S. 178). Vgl. Ges. W. IV, S. 17 ff. und S. VII f. —— „‚Zauberer Cyprianus‘“ (S. 179). Ges. W. IV, S. 57 ff. und S. VII f. —— „‚Die Alten und die Jungen‘“ (S. 181). Ges. W. IV, S. 215 f. und S. X. —— „‚Die Waidfrau‘“ (S. 182). Ges. W. IV, S. 405 ff. und S. XI ff. Vgl. auch Bd. I, S. 96 ff. —— „Erinnerungen“ (S. 182). „In den Jahren zwischen 1890 und 1900 war es am bösesten, wo er so bitter angegriffen, zerfasert und verleumdet wurde; wieviel schlimme Briefe habe ich aufgefangen, verbrannt, eh' er sie zu sehen bekam.“ M. v. W. Erinnerungen. —— „‚Sie ist gegangen‘“ (S. 185), aus „Der Jugend Scheidelied“, „Letzte Gedichte“ S. 17 f.; „Das erste Gedicht, das ich als Sechzigjähriger verfaßt habe“ (Brief an Raphael Löwenfeld vom 6./III. 05) — vorgetragen auf dem Wildenbruchabend des Schillertheaters am 12. März 1905. —— „Marie Seebach“ (S. 185). „Marie Seebach. Ein Erinnerungsblatt.“ „Blätter vom Lebensbaum“ S. 113 ff. —— „‚zum zweiten Male‘“ (S. 185). Das erstemal in dem Nachruf auf Hedwig von Olfers (1891). „Blätter vom Lebensbaum“ S. 53 ff. Vgl. Bd. I, S. 105 f. —— „‚Wie oft bin ich‘“ (S. 185). An Adelheid von Schorn 19./IX. 97. —— „schreibt er an Adelheid von Schorn“ (S. 186). Brief an Adelheid von Schorn vom 25./II. 98. —— „‚So opfere ich den Laren‘“ (186). Tagebuch. —— „schreibt er im Februar 1898“ (S. 187). Brief an Adelheid von Schorn vom 25./II. 98. —— „meldet fast gleichzeitig“ (S. 187). Brief vom 4./III. 98. —— „‚Das deutsche Drama‘“ (S. 187). „Blätter vom Lebensbaum“ S. 141 ff. Vgl. auch Bd. I, S. 372 (zu S. 193). —— „‚nicht deutsche Menschen‘“ (S. 188). „Blätter vom Lebensbaum“ S. 158 f. —— „‚Unser Bismarck‘“ (S. 189). Als Einzeldruck „Unser Bismarck. Gedicht von Ernst von Wildenbruch. Der Ertrag ist zu einem wohltätigen Zwecke bestimmt. Berlin 1898, Verlag

von Freund und Jeckel. (Carl Freund)" verbreitet. —— „in jenen Tagen" (S. 189), am 13./VIII. 98. Whites feines, eindringendes, nach dem heutigen Standpunkt drüben ganz unamerikanisches Verständnis für deutsches Wesen und deutsche Wissenschaft war bei der Jenaer Schillerfeier 1889, die auch Wildenbruch den Doktorhut brachte, durch die Ernennung zum Ehrendoktor gewürdigt worden. —— „Brief an J. V. Widmann" (S. 190). Brief aus Marienbad vom 24./VI. 98. —— „Schon im September 1897" (S. 191). In einem am 19. Januar 1898 an Aloys Prasch gerichteten Briefe, in dem Wildenbruch sein Zögern, dem Berliner Theater (Prasch) die „Gewitternacht" endgültig zu geben, mit dem Mangel einer geeigneten Darstellerin für Charlotte von Waltram begründet, heißt es unter anderm: „Als ich Ihnen im September vorigen Jahres das Stück brachte, sagte ich in Ihrer Gegenwart zu Ihrer Frau Gemahlin: ‚Es ist in dem Stück eine Rolle für Sie, allerdings eine sogenannte unsympathische Gestalt' — ich dachte an die Gräfin Ogilvie ..." —— „Noch im Februar" (S. 191). Brief an Adelheid von Schorn vom 25./II. 98. —— „‚Das ‚tragische Seitenstück' zur Minna von Barnhelm'" (S. 193). Brief J. V. Widmanns vom 13./VIII. 98. —— „Es fehlte nicht an Stimmen" (S. 197). Anfang Februar 1898 hatte er Berthold Litzmann die Handschrift gesandt, und im Laufe des Monats war zwischen beiden Freunden eifrig über das Ganze und seine Teile verhandelt und gestritten worden, ohne daß eine Einigung erzielt wäre. Am 2. März schreibt Frau Maria im Tagebuch: „Abends Kosers, Diltheys, Jähns. Ernst liest seine ‚Gewitternacht', die großen Eindruck macht, besonders der dritte und vierte Akt. Die Wirkung ist ganz wie ich sie erwartet hatte, es fallen mir Fehler auf in der Charakterzeichnung der Charlotte, die auch die andern finden. Ich fürchte, das Stück wird in der Figur des Malzahn [später in ‚Waltram' umgetauft] ein Haupthindernis haben, der ist ein zu arger Querkopf. Koser sagt, die Historie sei meisterhaft. Ernst hat sich sofort am anderen Tage nochmal an die Arbeit gesetzt. Die Vorlesung sei von großem Nutzen für ihn gewesen, sagt er." Schon am 9. März wanderte die Handschrift dieser Umarbeitung wieder nach Bonn, die dort als eine Verbesserung wohl empfunden wurde, ohne aber die starken Bedenken gegen die ganze Anlage beseitigen zu können. Auch mündliche Besprechungen in Berlin brachten keine eigentliche Klärung der grundsätzlichen Meinungsverschiedenheiten. Charakteristisch für die ganze Situation wie für das Verhältnis der beiden Freunde heißt es in einem am 29. August an Litzmann nach Heringsdorf gerichteten Briefe: „Daß Du mit der Vorrede einverstanden bist, ist mir sehr erfreulich; sie ist aus den Empfindungen heraus entstanden, die meinen neulichen Aufsatz über den ‚Neuen Herrn' (‚In eigener Sache') veranlaßt haben. In den Tagen nach Bismarcks Tod ist mir zumute gewesen, als hätte ich die ganze Seele Deutschlands im Leibe und sie hungerte nach großen Tragödien.

Nächsten Donnerstag 1. September geht nun Herr Neumann-Hofer mit dem Lessingtheater los. Heinrich V. von Shakespeare. Wenn es doch etwas würde, damit ich ihm die ‚Gewitternacht' geben könnte und das Stück endlich untergebracht wäre! Solch ein Stück, das nicht unter Dach und Fach gelangt, ist wie der Geist eines Abgeschiedenen, der umgeht, weil er nicht ins Jenseits gelangt." (Der Freund hatte ihn daran erinnert, daß in diesem Monat gerade 20 Jahre verflossen seien seit jener Vorlesung der „Karolinger", die der Ausgangspunkt ihrer Freundschaft geworden. Darauf bezugnehmend fährt er fort:) „Des Briefes vom August 1878 erinnere ich mich nicht mehr, wohl aber des Ganges in der tiefen, warmen Sommernacht, als Du mich auf dem Nachhausewege nach Vorlesung der Karolinger begleitetest. Wir gingen durch das Brandenburger Tor. Im Vorgarten des Hauses an der Ecke der Lenné- und Königgrätzerstraße stand ein Rosenstock, und daran hing, wie die Seele der wunderbaren Nacht, eine große, voll aufgeblühte Rose. Gut, daß wir heute nach zwanzig Jahren wieder so zueinander sprechen können." ——— „höhnisch, schadenfroh, verletzend" (S. 199). Angenehm berührte ihn dagegen der sachliche Ernst in einer Besprechung von Carl Busse im Deutschen Wochenblatt (12. Jahrgang, I. Bd. S. 205 ff.). „14. Februar vormittags liest Ernst die Besprechung der ‚Gewitternacht' von Busse. Sie macht ihm tiefen Eindruck, regt ihn auf, macht ihn nachdenklich — das ist gut." (Tagebuch.) ——— „radikale Umarbeitung" (S. 199). In dieser Gestalt ward die „Gewitternacht" am 12. Mai 1899 in Hamburg gegeben, ohne trotz der telegraphischen Meldung „Starker Erfolg" für das Bühnenschicksal des Werkes eine günstige Wendung herbeizuführen.

4. Die Tochter des Erasmus. Neid. Saeculum in favilla. 1899.

Motto (S. 200). Aus dem Gedicht „Eiserne Weihnacht". Letzte Gedichte S. 180. ——— „‚Der Genius der Menschheit'" (S. 200). Unter d. T. „Das Geheimnis des Genius" in der Weihnachtsnummer der Vossischen Zeitung 1915 von Maria von Wildenbruch (nach einer Abschrift) veröffentlicht. Die inzwischen ans Licht gezogene Urschrift trug ursprünglich die Überschrift „Die Stimme"; das wurde geändert in „Die Botschaft", und dies schließlich durch „Am Turm zu Babel" ersetzt. Darunter: „(Festspiel)". Die Beziehungen auf Joachims Jubiläum sind nicht nur aus dem Inhalt, sondern auch durch die Tagebucheintragungen erweislich. Zu einer Verwendung ist es nicht gekommen. ——— „‚Ein Greisenangesicht'" (S. 203). In dem Gedicht „Jung Bismarcks Bild". Letzte Gedichte S. 151. ——— „‚Sie haben mich gescholten'" (S. 203). „Mein Inhalt". Letzte Gedichte S. 1. ——— „‚Heinrich bleibt Euch'" (S. 205). Kaiser Heinrich III. 8. ———

„Frühsommer 1899“ (S. 206). Erste Vorlesung des Dramas für den Grafen Hochberg, Direktor Pierson und die Regisseure Max Grube und Droescher am 15. Juni 99. —— „herzlicher Glückwunsch‘“ (S. 206) undatierter Brief. Die Zeitbestimmung ergibt sich aus dem Inhalt. —— „Amendements“ (S. 206). „Einige Amendements, die Sie huldreich annehmen mögen: Hutten oder vielleicht Tochter bei Bibel: o dieser Cicero! dgl. Erasmus: im entscheidenden Gespräch mit H. am Schluß: ich habe von den Ägyptern gelesen, welche Tiere mit Menschenköpfen anbeten (oder dergl.: Muhamedaner mit Kaaba usw.) Es hat mir sonderbare Gedanken gemacht. Ich habe nun viele Jahre gearbeitet am reinen Christenglauben (an e. Gesandten Gottes usw.) ... ich erfahre: jede Religion bedarf eine Absurdität, wie dieser Glaube an den Gott, der durch sein Blut reinigt, ist. Der Glaube nährt sich von unfaßlicher Torheit u. dergl.“ Auch die Stelle S. 213 unten („Ich bin müde“) gehört zu diesen „Amendements“. —— „Karl Frenzel“ (S. 208) in der Nationalzeitung vom 28. April 1900 „Das historische Schauspiel“. —— „Tragödie des ‚großen Menschen‘“ (S. 208). Dilthey in dem nach der ersten Vorlesung in den ersten Augusttagen 1899 geschriebenen Briefe. —— „Auffassung und Analyse“ (S. 209). Archiv für Geschichte der Philosophie V, S. 341 f. —— „‚Huttens letztes Lied‘“ (S. 211). Letzte Gedichte S. 189. —— „‚Torheit und Niedertracht‘“ (S. 212). Aus dem Gedicht „Siegfrieds Blut“ (1904). Letzte Gedichte S. 38 f. —— „‚Wenn der Edelhirsch‘“ (S. 213). „Tochter des Erasmus“ III, 4. —— „‚Liebe duldest Du nicht‘“ (S. 214). „T. d. E.“ II, 2. —— „Neid“ (S. 216). Vgl. Ges. W. VI, S. 119 ff. und S. IX ff. —— „Christoph Marlow“ (S. 216). Vgl. Bd. I, S. 232. —— „Saeculum in favilla‘“ (S. 219). An Rodenberg 30./X. 99: „Dieser ganze Monat ist ein Ringkampf mit dem Gedichte gewesen“. „Sechs Wochen lang habe ich Tag und Nacht daran gearbeitet.“ An Denselben 25./XII. 99.

IV. Im Abendrot

1900—1909

1. König Laurin. Unter der Geißel. Vicemama. Das Wunder.

1900—1902

Motto (S. 223). König Laurin III, 2. —— „Tätigkeit im auswärtigen Amt“ (S. 226). Die Angaben über seine amtliche Tätigkeit stützen sich z. T. auf Auszüge des Verfassers aus den ihm gütigst zur Einsicht eröffneten Personalakten des Auswärtigen Amts, teils auf schriftliche Mitteilungen Seiner Exzellenz des Herrn Geh. Rats Raschdau an Frau von Wildenbruch; auf letztere vor allem die Angaben über den Bericht Rottenburgs und über Wildenbruchs Tätigkeit

und ihre Wertung im einzelnen. —— „Geheimer Legationsrat“ (S. 229). Telegramm vom 8./IX. 97. —— „Thüringer Land‘“ (S. 231). „Festprolog zum 26. Mai 1889“. Lieder und Balladen S. 321 f. Vgl. oben S. 81. —— „Haus der Frau Bürgelin‘“ (S. 233). Villa Alisa, Am Horn 3. Die Eigentümerin war Frau Obrist. Der Name „Frau Bürgelin“ bezieht sich auf den 1899 erschienenen Roman „Frau Bürgelin und ihre Söhne“ von Gabriele Reuter, in dem man Frau O. als Modell zu erkennen glaubte. —— „Am 13. Januar“ (S. 233). Nationalzeitung 1901, Nr. 26, Sonntag den 13. Januar. „Blätter vom Lebensbaum“ S. 211 ff. —— „Eine große Last legt sich auf junge Schultern“ (S. 233). Dem Erben, dem jungen Großherzog Wilhelm Ernst, hatte Wildenbruch das, was ihn beim Heimgang seines fürstlichen Freundes bewegte, ausgesprochen in einem Brief vom 11. Januar 1901, der hier nicht nur im Hinblick auf spätere Ereignisse, sondern vor allem als Zeugnis seines innersten Denkens und Fühlens seinen Platz finden mag:

„Berlin, am 11. Januar 1901.

Allerdurchlauchtigster Großherzog!
Allergnädigster Herr!

Euere Königliche Hoheit bitte ich, mir im Augenblick, da in Weimar die Glocken läuten, um Euerer Königlichen Hoheit Herrn Großvater, den uns allen Teuren, mir vielgeliebten Großherzog Karl Alexander zu letzter Stätte zu geleiten, einige Worte inniger Teilnahme gestatten zu wollen.

Ein schwerer, schwerer Verlust hat Euere Königliche Hoheit getroffen, eine ernste Stunde geht über Sie dahin. — Zweifach ernst, weil das Haupt, über dem die dunkle Wolke liegt, noch jung, weil es, nach so vielen Schicksalsschlägen, einsam auf seiner Höhe ist. Vielleicht empfinden Euere Königliche Hoheit in diesem Augenblicke das Bedürfnis, nach Menschen auszuschauen, deren Gefühl Ihren Gefühlen nahesteht, die ein Verständnis besitzen für die schwere Bedeutung der gegenwärtigen Stunde. Da erlaube ich mir denn, Euere Königliche Hoheit in Ehrfurcht darauf aufmerksam zu machen, welch einen Schatz von Trost, innerlicher Beruhigung und Beglückung Ihnen durch Ihre hohen Vorfahren und nicht zum wenigsten durch den eben dahingegangenen teuren Herrn erworben worden ist; nicht nur einige, alle deutschen Menschen, ja über Deutschland hinaus, alle gesitteten Menschen der gesitteten Welt trauern mit Ihnen, klagen mit Ihnen um den Tod des edlen Fürsten Karl Alexander.

Das ist ein wunderschönes Erbe, das Euerer Königlichen Hoheit durch Ihre Vorfahren zum Geschenk gemacht wird. Denn der Verlust geliebter Menschen trifft alle Menschen, die höchsten wie die niedrigsten, mit dem gleichen Schmerze, und läßt den Menschen in solchen schweren

Stunden fühlen, wie sehr er den Mitmenschen braucht, welch ein Segen für ihn die Liebe der Mitmenschen ist. Und diese tiefe Liebe aller deutschen Menschen haben die Vorfahren Euerer Königlichen Hoheit dem Hause Sachsen-Weimar dadurch erworben, daß sie immer, wenn die Weltgeschichte eine Lebensfrage an Deutschland stellte, für ihr deutsches Vaterland eingetreten sind mit opfermutiger Hingabe, daß sie alles, was uns Deutschen heilig teuer und wert ist, gehegt und gepflegt haben, als handelte es sich um ihr allerpersönlichstes Interesse.

Auch Euere Königliche Hoheit gehören dem herrlichen Hause Sachsen-Weimar an, darum sind auch Sie teilhaftig dieser großen, mächtigen, Ihr ganzes Haus umfassenden Liebe eines großen mächtigen Volkes, darum steigen in diesem Augenblicke tausend und aber tausend Segenswünsche für Sie zu Gott empor, darum blicken alle Augen Deutschlands in dieser Stunde auf Sie, voller Erwartung, voller Hoffnung, daß Euere Königliche Hoheit diese große Liebe fühlen und sie erwidern werden, und daß Sie uns ein echter, rechter deutscher Fürst im Sinne und in der Nachfolge eines Karl Alexander, eines Karl August und eines Friedrich des Weisen sein werden.

Zu denen aber, die dieses alles am tiefsten und heißesten erhoffen, gehört der, welcher diese Worte an Euere Königliche Hoheit zu richten sich erlaubt, und der sich unterzeichnet als Euer Königlichen Hoheit in Ehrfurcht untertäniger, in inniger, aufrichtiger Liebe ergebener

Ernst von Wildenbruch."

„am 18. März nach Weimar gerichteten Briefe" (S. 234). An Adelheid von Schorn. — „‚schöne neue Erzählung'" (S. 235). „Vicemama". Vgl. 236 f. — „Wiederauferstehung des Generalfeldoberst" (S. 235). Vgl. oben S. 371 (zu S. 83). — „öden, scharfen Berlin" (S. 235). Maria von W. an Adelheid von Schorn 3./V. 00. — „‚Unter der Geißel'" (S. 237). Ges. W. IV, S. 1 ff. und S. VI ff. — „‚Vicemama'" (S. 237). Ges. W. VI, S. 205 ff. und S. XII f. — „‚Das Wunder'" (S. 237). Ges. W. IV, S. 93 ff. und S. IX ff. — „Exemplar von ‚Claudias Garten'" (S. 238). „Berlin 8. 4. 96" in das Exemplar des Verfassers. — Otto Binswanger" (S. 239). „Wir hatten Binswanger bei unseren Freunden Boyneburg-Lengsfeld in Weimar kennen gelernt und die beiden Männer hatten sich mächtig angezogen ... Als W. ‚Unter der Geißel' geschrieben hatte, schickte er es an Binswanger und fragte, ob die Seelenvorgänge darin wahr und verständlich für einen Psychiater geschrieben wären". M. v. W. Erinnerungen. Die Äußerungen über sein Schaffen nach Aufzeichnungen Binswangers. — „Sommerfeldzug 1866" (S. 240). Vgl. Bd. I, S. 111 f. — „Frankfurter Referendarzeit" (S. 240). Vgl. Bd. I. S. 169 ff. — „im März 1901" (S. 243). Brief an Adelheid von Schorn vom 18./III. 01. — „am Abend vor Palmarum" (S. 243). Am 22. März 1902. — „vieler Länder Menschen

und Städte" (244). Wilfried Spinner aus Zürich, seit 1896 Oberhofprediger und Mitglied des Großherzoglichen Kirchenrats in Weimar, war in den Jahren 1885—91 Pfarrer der von ihm gegründeten deutschen Gemeinde in Japan gewesen und hatte während dieser Zeit zum Zwecke religionsgeschichtlicher Studien China und Indien bereist, um schließlich die ganze Kraft und Treue seiner bedeutenden Persönlichkeit in den Dienst des weimarischen Kirchenamts zu stellen. —— „in den ersten Dezembertagen" (S. 245). Brief an Wildenbruch vom 4./XII. 01. Antwort Wildenbruchs vom 5./XII. Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen W. und Spinner hatten sich im Sommer 1901 in persönlichem Verkehr auf Wildenbruchs Seite schon, wie die in diesen Monaten von Haus zu Haus gewechselten Briefe zeigen, vom „Verehrten Herrn" zum „Hochverehrten Freund" entwickelt. Besonders hatte eine Rede Spinners, am Sarge von Schillers Enkel Ludwig von Gleichen-Rußwurm, Wildenbruch ihm innerlich nahegebracht. Brief Wildenbruchs an Spinner vom 12./VII. 01. —— „am Abend eines amtbeschwerten Feiertags" (S. 246). Spinner an Wildenbruch am 23./III. 02 (Palmsonntag). „Noch selten habe ich die Gebundenheit durchs Amt so drückend empfunden, wie heute." —— „die nahezu restlose Erfüllung" (S. 247). Brief Wildenbruchs an Max Grube vom 12./XI. 02. (Abgedruckt bei Dora Duncker. Ernst von Wildenbruch, Ernstes und Heiteres aus seinem Leben. Berlin, Hermann Paetel, 1909, S. 68 f.):

„Der erste Tag nach der ersten Aufführung des ‚König Laurin' soll nicht zu Ende gehen, ohne daß ich Ihnen das kurze Wort, das ich Ihnen gestern abend nach der Vorstellung zurief, noch einmal laut und eindringlich und besser als es der kurze Augenblick erlaubte, wiederholt hätte: Ich danke Ihnen! Als mir im Laufe des Sommers die frohe Empfindung zur Gewißheit wurde, daß Sie mein Stück ins Herz geschlossen und liebgewonnen hatten, beschloß ich Ihnen ganz zu vertrauen und die Bühnengestaltuug meines Werkes ausschließlich Ihnen zu überlassen, ohne Ihnen dazwischen- oder dareinzureden! Ich sehe, daß ich richtig mit Ihrer Natur gerechnet hatte, die sich da am ausgiebigsten beweist, wo man ihrem angeborenen Künstler-Temperament freiesten Spielraum gewährt; mein Vertrauen hat mich nicht getäuscht. Sie haben dem großen, schweren, dramatischen Körper meines Stückes die Beweglichkeit verliehen, die ein dramatischer Körper braucht, um auf der Bühne zu gehen und zu stehen. Sie haben, indem Sie die Gestalten des Werkes aus Ihrer Künstlerschar besetzten, die rechten Leute an die rechten Stellen gesetzt haben, die einzelnen gut, die Gruppen meisterhaft geleitet, dem Werke einen Rahmen verliehen, der mich stellenweise freudig überrascht hat, weil ich weiß, daß er nicht immer leicht zu finden war. Sie haben mein Werk dahin geführt, wo schließlich jeder schaffende Mensch sein Werk gern anlangen sieht, zum Erfolg.

‚Dank' ist ein kurzes Wort, aber ‚Keim' ist auch nicht länger,

und trotzdem kann Keim zum Vater von Bäumen werden. Wenn Dank in eine Seele fällt, in der noch Hoffnung lebt, wird er zum Keim. Noch ist Hoffnung in meiner Seele —, lassen Sie mich denken, daß, wenn noch etwas aus ihr emporblühen sollte, es bei Ihnen Verständnis und Freundschaft finden wird.

In herzlicher Ergebenheit

Ihr Ernst von Wildenbruch." —— „Zuschriften aus Studentenkreisen" (S. 247). Aus einem dieser Briefe: „Ich glaube nicht nur im Namen meiner speziellen Freunde, sondern im Sinne der deutschen Studenten überhaupt zu sprechen, wenn ich sage, daß neben unseren Klassikern Sie, hochverehrter Herr, es sind, dem die Herzen der akademischen Jugend zufliegen, daß kein anderer die alles mit sich fortreißende Macht der Sprache hat ... die zu so spontanen Beifallkundgebungen hinreißt, wie Sie, hochverehrter Herr, sie am Premierenabend von den Studentenplätzen haben vernehmen können — wo es sogar so weit gekommen war, daß der dort stationierte Schutzmann einigen meiner Freunden ihr seiner Ansicht nach allzu langes Klatschen und Trampeln verwehren wollte und — allerdings vergeblich — mit Exmission drohte. Diese Beifallsstürme, dann der Empfang am Künstlerausgang, die gaben Ihnen Kunde von der Stimmung der akademischen Jugend, die immer hinter Ihnen stehen wird." (Hans Lebede stud. phil. am 22./XI. 02.) —— „‚Wenn ich zu denken wagen dürfte'" (S. 247). Brief an Spinner vom 24./XI. 02. —— „‚Swanhild'" (S. 248). Vgl. Bd. I, S. 278. —— „Alboin" (S. 248). Handschrift — 49 beschriebene Folioseiten — im Nachlaß, ohne Titel und Personenverzeichnis, nur mit der Überschrift „Akt I", im 7. Auftritt abbrechend, in fünffüßigen Jamben. —— „dämonischen Reiz" (S. 249). Mündliche Mitteilung Maria von Wildenbruchs. —— „Völkerwanderungsproblem" (S. 249). Vgl. auch oben S. 286 ff. —— „‚Meine Seele umspinnt'" (S. 251). Brief an Adelheid von Schorn vom 23./II. 01. —— „nicht als ebenbürtige Hauptpersonen" (S. 253). Brief an Spinner vom 10./VII. 02. —— „‚Fürs ganze Frauenrecht'" (S. 254). König Laurin I, erste Szene, 1. —— „wie in einem weiblichen Wesen" (S. 254). Brief an Stange vom 22./X. 80. Vgl. Bd. I, S. 292. —— „‚Willkommen, Ohm Paul'" (S. 255). „Deutschlands Willkomm an Paul Krüger". Letzte Gedichte S. 169. —— „‚Der Tragödie letzter Teil'" (S. 256). Letzte Gedichte S. 170. —— „Sage vom Zwergkönig Laurin" (S. 258). Unter Wildenbruchs Papieren fand sich ein kleines gedrucktes Heft „Zwerg Laurin und sein Rosengarten bei Meran. Nach einem alten deutschen Gedicht. Meran 1867. Verlag der S. Pötzelbergerschen Buch- und Kunsthandlung", das auf 8 Seiten kurz den Inhalt des „König Laurin" in Prosa nacherzählt. „Das Vogelbauer mit dem singenden Vogel auf dem Helm des Zwerges fand er in einer der alten

Fresken auf Schloß Runkelstein bei Bozen". M. v. W. Erinnerungen. —— „Macht fort zu Schiff'" (S. 258). König Laurin I. Zweite Szene 1. —— „In Afrika, da wo die Berge sind'" (S. 258). Dies und das Folgende König Laurin I, zweite Szene 2. —— „jedem Volke nahe sind, das an sich glaubt" (S. 261). Diese Gedanken faßt er auch zusammen in einem an Max Grube, zur Erwiderung auf eine Ansichtspostkarte „Gruß vom Drachenfels", gerichteten Gedicht (im „Gedicht- und Briefbuch"):

Du hast gestanden am Drachenfels,
Du hast getrunken vom Drachenblut,
Hast du vernommen das Schicksalslied,
Das dem Deutschen ertönt aus Rheinstroms Flut?

So wie Hagens neidische Faust
Siegfried den herrlichen Helden brach,
Schleicht, nie rastend, der grimme Neid
Allem Großen in Deutschland nach.

Wie sich knechtisch Theodahad
Hüllte in byzantinische Art
Und vom Anbeter fremden Volks
Zum Verräter am eignen ward,

So umbuhlen schmeichelnd noch heut
Deutsche des Fremden Lächeln und Gunst,
Schnöde verratend heimischen Lands
Art und Sitte, Sprache und Kunst.

Aber die Nacht, die auf Deutschland liegt,
Birgt im Schooß einen Wunderstern:
Immer wieder geboren wird
Einmal in Deutschland ein Dietrich von Bern.

Wenn sich in röchelnder Todesnot
Auf das Siechbett die Menschheit streckt,
Reitet herauf aus germanischem Blut
Einer, der neue Menschheit weckt.

Immer wieder geboren wird
Einer in Deutschland, ein Amalrich,
Der der heiligen Torheit voll,
Nur ein Wort weiß: „Ich liebe dich!"

Mag ihn verhöhnen der Menschentroß,
Mache ihn Schicksal taub und blind —
Er hat hienieden Götter gesehn,
Er wird sein, wo die Götter sind.

Karlsbad, 29. Juli 1902.

Gedruckt in „Deutschland sei wach!" Vaterländische Gedichte von Ernst von Wildenbruch, gesammelt von Maria von Wildenbruch. Berlin, Grote, 1915. S. 153.

2. Das tote Haus am Bodensee. Auf den Trümmern von Akragas. Ein Wort über Weimar. Der unsterbliche Felix Semiramis. 1902—1903.

„‚Das tote Haus am Bodensee'" (S. 261). Dem Andenken Heinrich von Herzogenbergs gewidmet. Blätter vom Lebensbaum S. 245 ff. —— „‚Auf den Trümmern von Akragas'" (S. 262). Blätter vom Lebensbaum S. 261 ff. Am 15./IX. 02 schreibt Wildenbruch an Spinner, als Antwort auf einen Brief Spinners über „Das Wunder": „Ich selbst wundere mich manchmal, wenn ich mit einer neuen Sache fertig bin — denn während des Schreibens habe ich immer das Gefühl, als hätte ich nie in anderer Art geschaffen als gerade in der eben vorliegenden — was für verschiedenartige Gegenstände einträchtig in meinem Kopfe hausen. Gerade jetzt habe ich eine noch in Heiden begonnene Konzeption zu Ende gebracht, die nun wieder von dem ‚Wunder' so entfernt liegt wie Sizilien von Berlin und wie die Zeit der antiken Welt von unserer heutigen. Ihnen diese seltsame ‚Mär' seinerzeit mitzuteilen, freue ich mich ganz besonders." —— „das Wort geschrieben" (S. 262); a. a. O. S. 250 f. —— „Beim Festbankett" (S. 263). Handschrift der Rede im „Gedicht- und Briefbuch". —— „‚Wort über Weimar'" (S. 263). „Ein Wort über Weimar. Als Flugschrift gedruckt. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1903." Blätter vom Lebensbaum S. 301 ff. —— „nach Weimar geschrieben" (S. 267). Brief an Spinner vom 7./VI. 03. —— „auf dem Markt zu Weimar gestanden" (S. 268). Wortlaut der Rede in der „Akademischen Sängerzeitung. Organ des C. C. Verbandes deutscher Sängerschaften. Sonderausgabe. Als Manuskript gedruckt." S. 12. —— „Letzter Gang auf Tiefurts Straße" (S. 268) im „Gedicht- und Briefbuch". Letzte Gedichte S. 50. —— „‚Es wurde stiller'" (S. 270). Gedicht, handschriftlich, unterzeichnet „Weimar am 1. Juli 1903. Else Boyens". Dazu von W.s Hand mit Bleistift: „Nach dem Kostümfest in unserem Garten zu Weimar". —— „‚poète particulier'" (S. 270). Ausschnitte aus französischen Zeitungen. —— „mit den emphatischen Worten" (S. 270). M. v. W. Erinnerungen. —— „in deutscher Rede" (S. 271). Gedruckt in der Vossischen Zeitung vom 30. September 1903. Nr. 458. —— „‚Deutschland und Frankreich'" (S. 273). Blätter vom Lebensbaum S. 371 ff. —— „Antwort auf eine vom ‚Siècle' gestellte Rundfrage" (S. 274). „Drei Fragen". Im „Gedicht- und Briefbuch", danach jetzt abgedruckt im „Zeitgeist", Beiblatt zum Berliner Tageblatt vom 26. Oktober 1914. —— „Rudyard Kipling" (S. 274). Als „Monument von unsrer Zeiten Schande" mag hier das „Gedicht", das in der Times vom 22. Dezember 1902 erschien, im Wortlaut folgen, und im Anschluß daran Wildenbruchs Antwort darauf.

The Rowers.

The banked oars fell an hundred strong
And backed and threshed and ground,
But bitter was the rowers' song
As they brought the war-boat round.

They had no heart for the rally and roar,
That makes the whale-bath smoke —
When the great blades cleave and hold and leave
As one on the racing stroke.

They sang: — „What reckoning do you keep
And steer her by what star,
If we come unscathed from the Southern deep
To be wrecked on a Baltic lar?

Last night ye swore our voyage was done,
But seaward still we go;
And ye tell us now of a secret vow
Ye have made with an open foe!

That we must lie off a lightless coast
And haul and back and veer,
At the will of the breed that have wronged us most
For a year and a year and a year!

There was never a shame in Christendie
They laid not to our door —
And ye say we must take the winter sea
And sail with them once more?

Look South: The gale is scarce o'erpast
That stripped and laid us down,
When we stood forth but they steed fast
And prayed to see us down.

The dead they mocked are scarcely cold,
Our wounds are bleeding yet —
And ye tell us now that our strength is sold
To help them press for a debt!

„Neath all the flags of all mankind
That use upon the seas,
Was there no other fleet to find
That ye strike hands with these?

Of evil times that men could choose
On evil fate to fall,
What brooding judgment let you loose
To pick the worst of all?

In sight of peace — from the Narrow Seas
O'er half the world to run —
With a cheated crew, to league anew
With the Goth and the shameless Hun!"

Rudyard Kipling.

The Times, Monday, December 22. 1902. (p. 9.)

Darauf erwiderte Wildenbruch:

An Rudyard Kipling.

Ein Raunen und Staunen durch Deutschland geht:
„In England drüben hat ein Poet
Zum Donnerkeil wider Deutschland gegriffen.
Des Dichterherzens heiligen Groll,
Der ihm schäumend über die Lippen schwoll,
Hat wider uns er zur Waffe geschliffen."

So hörte man's sagen, so sprach man's nach,
Man tat es mit Seufzen, mit „o" und „ach",
Vom Vorwurf war uns die Seele zerrissen,
Weil gar so vieles zu dieser Frist
Anders als gut in Deutschland ist;
Wer wüßte es besser als unser Gewissen?

Und wenn ein Dichter im Zorn entflammt,
So sprach man, ist's Glut, die vom Himmel stammt,
Himmelszeichen nicht soll man verachten;
So laßt uns sehn, was der fremde Mann
Uns zu sagen hat, und mit Ernst alsdann
In uns zu gehen, laßt uns trachten.

So ward's beschlossen; wir lasen sein Wort.
Legten's kopfschüttelnd wieder fort,
Lasen's zum zweitenmal und zum dritten —
„Nein, sprecht — was hat man uns denn gesagt?
Ein Dichter hätte uns angeklagt.
Nennt das man Dichter heut bei den Briten?"

Dichters Wort kommt aus einer Welt,
Wo nicht mehr der Wutschrei der Massen gellt,
Sprecher der Menschheit er und ihr Richter.
Einen, der selbst auf die Gasse läuft,
Schimpfworte prägt und Schmähungen häuft,
Nennt wie Ihr wollt ihn, nennt ihn nicht Dichter.

Nein du — wir wissen, was uns gebricht,
Dich als Zeugen nehmen wir nicht,
Nicht vom Verleumder nehmen wir Lehre;
Der du, ein Sohn vom germanischen Blut,
Blutsverwandte verleumdest als „Brut"
Und verlästerst die deutsche Ehre.

Du, nicht heiligen Zornes voll,
Du, nur sprudelnd giftigen Groll,
„Schamlose Hunnen" uns wagst du zu nennen?
Schlage du auf das große Buch
Der Weltgeschichte, und wie ein Fluch
Wird dein Wort in der Seele dich brennen!

Hat man dir nie von dem Volke gesagt,
Das nach der Seele der Menschheit gejagt,
Immer nach Gott und nach Wahrheit schmachtend?

Das Weltgedanken und fremde Kunst
In sich schlürfte mit liebender Brunst,
Über dem Geiste den Mammon verachtend?

Ehe du griffest zu Feder und Stift,
Niederzuschreiben die brandige Schrift,
Ist keine Mahnung ans Herz dir gedrungen:
„Schände dein eigenes Volk du nicht,
Das mit des Gentlemans Anstandspflicht
Selbst sich in Satzung und Sitte gezwungen?“

Sahest du niemals im deutschen Wald
Wandeln des Märchens holdsel'ge Gestalt?
Deutsche Musik, hast du nie sie vernommen?
Goethes und Schillers Weltengesang,
Deutscher Dichtung rauschender Klang,
Ist er dir niemals zu Ohren gekommen?

Geh — dich scheiden für immerdar
Wir von dem Lande, das Shakespeare gebar,
Bleibe du draußen vor unsrer Pforte!
All dein einstiges Saitenspiel,
Jegliches Wort, das von dir uns gefiel,
Hast du vernichtet mit einem Worte.

Letzte Gedichte S. „Deutschland sei wach“ S. 122. —— „‚Während des Schreibens‘“ (S. 275). Vgl. die oben zu S. 262 abgedruckte Stelle aus dem Brief an Spinner vom 15./IX. 02. —— „‚Die Mission‘“ (S. 276) unter diesem Titel 1894 als Bühnenmanuskript gedruckt: „Die Mission. Schwank in drei Akten von Ernst von Wildenbruch.“ Reg. Lond. Stat. Hall. 1894. Später in „Diogenes“ umgetauft wurde es vom Lessingtheater unter Oskar Blumenthal im März 1894 für die Aufführung angenommen und war bereits zur Rollenverteilung gediehen. Doch ward es vom Verfasser — nach der ersten Probe? — zurückgezogen. —— „Semiramis“ (S. 277). Vgl. Ges. W. IV, S. 129 ff. und S. XI ff. —— „‚Archambauld‘“ (S. 279). Vgl. Ges. W. IV, S. 355 ff. und S. XIV f. Vgl. auch Bd. I, S. 53 f. —— „Veröffentlichung der Briefe seiner Mutter“ (S. 279). A. v. Boguslawski: Aus der preußischen Hof- und diplomatischen Gesellschaft. 1. Aus der preußischen Hofgesellschaft 1822—1826. 2. Ernestine von Wildenbruch 1805—1858. Stuttgart und Berlin 1903.“ Über dies Buch als Quelle vgl. Bd. I, S. 358.

3. Ermanarich der König.

Motto: (S. 281). Ermanarich. „‚Furor teutonicus‘“ (S. 281). „Blätter vom Lebensbaum“ S. 331—46. —— „‚Vandalen‘“ (S. 281). „Blätter vom Lebensbaum“ S. 347—57. —— „vielkundige Freund“ (S. 283). Brief vom 18./II. 03. —— „andeutend

programmatisch geäußert" (S. 283). Brief an Spinner vom 19./II. 03. —— „Noch im Februar 1904" (S. 283). Brief an Spinner vom 3./II. 04. —— „heißt es in einem Brief" (S. 284). Brief an Elisabeth Schwarze vom 5./VI. 08. —— „Ich könnte traurig werden" (S. 285), an Elisabeth Schwarze 8./VII. 08. —— „‚Königsmumie braun und müde'" (S. 285). „Blätter vom Lebensbaum" (‚Auf den Trümmern von Akragas') S. 263. Vgl. unten zu S. 293. —— „‚Eifernde Liebe'" (S. 286). Vgl. Ges. W. II, S. 27 ff. —— „Thomas Hodgkin" (S. 288). Thomas Hodgkin: Italy and her Invaders Volume I, Book I, The Visigothic Invasion, Part 1. and 2. Second Edition with Maps and Illustrations Oxford 1892. 2 Bde. Dies Werk ist in Wildenbruchs Bibliothek und, wie aus zahlreichen mit Bleistift von seiner Hand an den Rand geschriebenen Übersetzungen einzelner Wörter zu ersehen, von ihm gründlich studiert worden. Auch die übrigen genannten Werke befinden sich in seiner Bibliothek und weisen viele Lesespuren auf. —— „‚Deutschland hab' acht'" (S. 289), aus dem Gedicht: „Wir haben ihn noch" (1887). Vgl. oben S. 37. Lieder und Balladen S. 233 ff. —— „‚Leben ist ganz geheimnisvoll'" (S. 291). „Tod und Leben," Letzte Gedichte S. 55.

4. Die Lieder des Euripides.

Motto: (S. 293). Letzter Vers des Gedichtes „Euphrosyne". Letzte Gedichte S. 108. —— „‚in einem Freiligrathschen Gedichte'" (S. 293). „Der Wecker in der Wüste":

„Am Nilstrom in der Wüstenei
Da steht ein königlicher Leu"
usw.

„‚der Tote zum Leichnam wurde'" (S. 294), a. a. O. ——

„Da wird der Löwe plötzlich stumm,
Und trüb wird auch des Toten Blick;
Er lehnt zum Schlummer sich zurück."

„In jungen Tagen" (S. 295). Dora Duncker hat in einem Feuilleton im Neuen Wiener Tageblatt vom 14. November 1905 „Wildenbruch und sein Stoff" nach Wildenbruchs eigener Erzählung darüber berichtet. Am 9./V. 1906 schreibt Wildenbruch an den Kieler Oberbürgermeister Fuß (ehemalige Schulgenossen am Französischen Gymnasium). „Einzige und alleinige Anregung und Quelle zu den Liedern des Euripides ist mir der Satz in Curtius' Griechischer Geschichte Band II, S. 606 gewesen: ‚Gern mag man' (folgt das Zitat wie oben, in etwas abgekürzter Form). Daneben habe ich dann Guhl und Koner ‚Leben der Griechen und Römer' studiert." —— „‚wie eine kleine süße

Blume'" (S. 295) dies und die folgenden nicht aus den Quellen entnommenen Zitate stammen aus dem am 25. Juni 1905 in der Nationalzeitung veröffentlichten Aufsatz Wildenbruchs: „Die Lieder des Euripides". —— „‚Jung Olaf'" (S. 296). Verf. erhielt die Ballade im Sommer 1878 von Wildenbruch als eine jüngst entstandene in der Handschrift. Gedruckt in den „Dichtungen und Balladen" (1884) S. 64 f. Danach zuerst in der 4. Auflage der „Lieder und Balladen". —— „schreibt er nachmals" (S. 298) in dem zu S. 295 erwähnten Aufsatz in der Nationalzeitung. —— „‚meine Seele ist leer von Glück'" (S. 299). Lieder des Euripides I, 5. —— „‚Mit felsigen Buchten'" (S. 299). Lieder des Euripides III, 6. —— „schreibt er nachmals" (S. 300). Nationalzeitung a. a. O. —— „vorbereiteten Aufsatz" (S. 301) in der Nationalzeitung a. a. O. —— „‚Fern geht mein Weg'" (S. 302). „An Elisabeth Schneider". Letzte Gedichte (S. 292).

5. Aus Liselottes Heimat. Das Hohe Lied von Weimar. Das schwarze Holz. Die Rabensteinerin. 1904—1907.

Motto: (S. 303). Aus dem Gedicht: „Arbeit". Letzte Gedichte S. 251 ff. —— „‚des sagenumrauschten Quells'" (S. 303). Nationalzeitung a. a. O. —— „‚Nicht mehr sehen'" (S. 303). Lieder des Euripides III, 3. —— „grollt er im März" (S. 304). Brief an Spinner vom 23./III. 04. —— „‚Wenn ich jetzt an Weimar denke'" (S. 304). Brief an Spinner 26./III. 04. —— „‚weil die Dinge'" (S. 304). Brief an Spinner vom 17./V. 04. —— „‚Wer die Herzen der Menschen'" (S. 304). Brief an Spinner vom 25./V. 04. —— „‚Fahrwohl an Weimars liebe Frau'" (S. 304). Letzte Gedichte S. 167 f. —— „‚Sie war mir'" (S. 305), an Spinner 25./V. 04. —— „‚Das Schicksal hat es mir auferlegt'" (S. 305). Brief an Spinner 28./III. 06. —— „‚Aus Liselottes Heimat'" (S. 306). „Aus Liselottes Heimat. Ein Wort zur Heidelberger Schloßfrage von Ernst von Wildenbruch, Berlin. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung 1904." —— „‚Die Lerche wirbelt'" (S. 307). Aus dem Gedicht: „Fahrwohl an Weimars liebe Frau." —— „‚Siegfrieds Blut'" (S. 307). Vgl. oben zu S. 212. —— „‚Wir sind drei Tage wieder'" (S. 308). Brief Maria von Wildenbruchs an Frau Spinner vom 2./X. 04. —— „sofort der erste Gedanke" (S. 308). Brief an Spinner vom 28./XII. 04. —— „‚Das schwarze Holz'" (S. 309). Ausführlich darüber Ges. W. IV. Einleitung S. XIII ff. —— „‚Thüringer Sommer'" (S. 309). Letzte Gedichte S. 40. —— „Das Hohelied von Weimar" (S. 309). Berlin 1908. G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. ——

„an Spinner gerichteten Briefe“ (S. 310), vom 11./I. 06. Der Brief Spinners, auf den er Bezug nimmt, war leider nicht mehr aufzufinden. —— „Und schon seit Jahren“ (S. 312). Nach brieflichen Mitteilungen Maria von Wildenbruchs. —— „auf unbestimmte Zeit vertagt worden“ (S. 312). Brief Wildenbruchs an Prof. Schultze-Naumburg vom 30./IV. 04. —— „als Eigentum dem Staate Sachsen-Weimar“ (S. 312). Brief an Spinner vom 11./VI. 05. —— „Richtspruch“ (S. 313). Im „Gedicht- und Briefbuch“: „Berlin, August 1906.“ Gedruckt in „Deutschland sei wach“ S. 147. —— „‚Arbeit‘“ (S. 313). „Prolog zur Eröffnung der Constantin Meunier-Ausstellung des Kunstsalons Keller und Reiner, Berlin 1906.“ Letzte Gedichte S. 250 (zuerst gedruckt im Berliner Tageblatt vom 10./I. 1906). —— „‚Heros bleib bei uns‘“ (S. 314). Letzte Gedichte S. 243 ff. —— „Ritter von Rabenstein“ (S. 315). Über die Quellen und die Entstehungsgeschichte der „Rabensteinerin“ gibt Wildenbruch selbst in einem an den Oberbürgermeister Fuß gerichteten Brief vom 11./V. 1907 ausführlichst Auskunft, wie folgt:

Berlin, am 11. Mai 1907.

Werter Herr Oberbürgermeister!

Ihr treues Interesse an meinem Schaffen, das sich mir in Ihren gütigen Worten über die „Rabensteinerin“ von neuem kundgibt, veranlaßt mich, Ihre Fragen über deren Entstehung und über die historische Nachweisbarkeit der in dem Stück behandelten Vorgänge etwas eingehender als nur durch Postkarte zu beantworten. Wie eine seltsame Übereinstimmung der Dinge mutet es mich selbst an, daß die „Rabensteinerin“, ganz ähnlich wie seinerzeit die „Lieder des Euripides“ aus einer kurzen Notiz bei einem unserer ersten Historiker, auf der meine Phantasie dann frei schaffend weiterbaute, erwachsen ist. Die Notiz in Curtius' Griech. Geschichte, die mich zu den „Liedern des Euripides“ führte, habe ich Ihnen damals genannt. Die Ursprungsquelle zur „Rabensteinerin“ finden Sie in Rankes „Deutscher Geschichte im Zeitalter der Reformation“ Band I, Buch I, Seite 137 und Band II, Buch III, Seite 84. Am erstgenannten Ort ist ein Ritter von Rabenstein, am zweiten die Zerstörung des Waldstein durch die Augsburger erwähnt. Zu den Gärungskeimen, die mit diesen, an sich dürftigen, Notizen in mich getragen waren, schossen in meiner Phantasie sofort die Welser von Augsburg an, die mir als machtvollste Typen des erstehenden Bürgertums berufen erschienen die Vertretung des Bürgertums gegenüber dem verzweifelnden Raub-Adel darzustellen. Mit den Welsers bekam ich historischen, durch Monographien bis ins einzelne bekannten Boden. Ich benutzte die Hamburgische Festschrift zur Erinnerung an die Entdeckung Amerikas [Hamburgische Festschrift zur Erinnerung an die Entdeckung Amerikas, herausgegeben vom wissenschaftlichen Ausschuß des Komitès für die Amerikafeier Bd. II. Hamburg 1892. Darin:

Hermann A. Schumacher „Die Unternehmungen der Augsburger Welser in Venezuela und Juan de Castellanos) in deren zweiten Bande die Unternehmungen der Augsburger Welser in Venezuela ausführlich behandelt sind; nicht nur Bartolme der Alte und sein Bruder Antony, sondern auch Bartolme der Junge und sein Hinübergehen nach Venezuela sind historische Persönlichkeiten und Tatsachen. Auch Bartolmes Frau Felicitas aus dem Hause Granda ist historisch. Ich habe diese, sowie die übrigen Familiennamen aus der Welser Chronik des 16. Jahrhunderts und einem „Hochzeitenbuche" geschöpft. Namen und kulturhistorischen Hintergrund haben die zwei Bücher mir gegeben, tatsächliches Material für die Fabel meines Stückes nicht. Diese habe ich ganz aus mir selber finden und gestalten müssen. Und so ist denn der Ritter von Rabenstein, so sind seine Familienverhältnisse, seine Knechte, so ist namentlich seine Tochter Versabe ein Geschöpf freier Erfindung. Ebenso frei erfunden ist das Zusammentreffen des jungen Welser mit der Rabensteinerin, die weitere Entwicklung ihres Verhältnisses, mit einem Wort, der ganze dramatische Gang des Stückes. Über die Entstehung und das Werden der Komposition will ich Ihnen, aus persönlicher Freundschaft, noch folgendes berichten. Zuerst gefunden war mir der Schluß: die Szene in welcher der junge Bartolme sich das Mädchen vom Hochgericht herunterholt. Daß übrigens solches Losbitten vom Tode im mittelalterlichen Recht wirklich zulässig war, ist Ihnen jedenfalls bekannt. In dieser embryonischen Gestalt hat der Stoff jahrelang in mir gelegen. Die Gestalten des jungen Mädchens und jungen Mannes waren mir da, aber ich fand nicht, wie sie zusammenkommen sollten. Im Winter 1904—05 [Gedächtnisfehler; in Wirklichkeit 1903—04] schrieb ich die „Lieder des Euripides". Dann im Frühjahr 1905 war ich in einer Vorstellung des „Sommernachtstraums" im damals noch Reinhardtschen „Neuen Theater". Die Aufführung, durch die mir das Werk ganz neu lebendig wurde, machte einen tiefen Eindruck auf mich, und mitten im Zuschauen (vom Zuhören ist ja bei mir leider kaum noch die Rede) [kam mir] geradezu wie eine Vision, die Szene des ersten Aktes, in welcher Versabe, zum Fenster hinausblickend, den Bartolme niederhauen sieht, ihn dann heraufträgt, und, über ihn gebeugt, von ihm für seine Braut gehalten wird. Als ich mit meiner Frau das Theater verließ, sagte ich zu ihr: „Eben ist mir ein Drama geschenkt worden." Denn ich fühlte, daß mir ein Korn in Händen lag, aus dem, beinah mit Naturnotwendigkeit, ein Baum herauswachsen mußte. Im Sommer 1905 schrieb ich alsdann das Stück. Dieser Vorgang ist mir unvergeßlich geblieben, weil er mich von neuem belehrt hat, daß die innerliche Konzeption einer Dichtung wirklich ein außerhalb aller Berechnung liegender, geheimnisvoller Moment ist. Daraus aber, daß ich Ihnen mein Inneres so aufgeschlossen habe, erkennen Sie verehrter Herr, die aufrichtig freundschaftliche Gesinnung Ihres herzlich ergebenen

Ernst von Wildenbruch.

Dazu bemerkt Maria von Wildenbruch:

„Ich entsinne mich des Heimganges aus dem Theater genau; die Vorstellung war am Nachmittag, wir gingen im Sonnenuntergang durch den Tiergarten, bei wundervoller Frühlingsstimmung. Aber Ernst war wie versteinert, er wollte an seinen Schreibtisch — da erwartet uns zu Hause eine alte, verehrte Freundin (Frau Weinhold, die Witwe Karl Weinholds) sie wollte bei uns bleiben, mit uns essen, ‚uns genießen, denn sie reise ab'. Ernst hat fast geweint. — Auf dem Dolder las ich dann das Stück, es machte mir großen Eindruck, nur hielt ich die Schlußszene auf der Bühne für unmöglich."

Die von Wildenbruch angezogenen Stellen in „Rankes Deutscher Geschichte" im Zeitalter der Reformation bieten tatsächlich nur dürftigstes Rohmaterial. In der ersten wird im Zusammenhang mit den Händeln Götz von Berlichingens mit Nürnberg (1512) nach der „Chronik von Müllner" ein Caspar von Rabenstein erwähnt, der mit andern Adligen wegen Teilnahme an jenen Raubhändeln vom Nürnberger Rat geächtet worden. — In der zweiten ist vom Rachezug des Schwäbischen Bundes unter dem Feldhauptmann Georg Truchseß gegen die des Landfriedensbruches angeklagten, fränkischen Ritter die Rede, wozu „Augsburg, Ulm und Nürnberg das Geschütz lieferten": „Waldstein mitten in einer Wildnis, wohin früher mancher Gefangene hatte wandern müssen, ward von dem Hauptmann der Stadt Augsburg Wolf von Freiburg zersprengt und zerstört." —— „Philipp von Hutten aus Coro meldete" (S. 315). Hamburgische Festschrift S. 133. —— „neuer großer historischer Stoff" (S. 317). „Der deutsche König." Brief an Spinner vom 28./III. 06. —— „Prophezeiung, die Dilthey aussprach" (S. 317). Mitteilung Maria von Wildenbruchs. —— „im Dezember 1907" (S. 318). Brief an Max Schillings vom 21./XII. 07. Aus diesem Brief auch das Zitat S. 318 oben: „all die dekadenten" usw. —— „Stimme aus Afrika" (S. 320). „Stimme aus Afrika." Letzte Gedichte S. 157. —— „zur innigen Freude des Dichters" (S. 321). Brief an Spinner vom 10./VII. 07.

6. Ithaka.

Motto: (S. 322). Aus dem Gedicht: „Gartenbild von Ithaka." Letzte Gedichte S. 51. —— „in dessen ... Frieden er jederzeit" (S. 323), dank einem ihm vom Hofmarschallamt anvertrauten Schlüssel. —— „‚Wenn über Wartburgs Turm und Zinnen'" (S. 323). „Carl Alexander." Letzte Gedichte S. 164 f. —— „...‚wie aus einer Weite'" (S. 324). „Euphrosyne." Letzte Gedichte S. 100 ff. Über dies Gedicht, dessen letzte Verse ja jetzt oben über seinem Grabe stehen, schreibt er am 11. Oktober 1907 an Frl. Elsa Schulhoff: „Denken Sie wohl daran, was ich Ihnen von der ‚Deuterin des

Weltenrätsels' der Phantasie gesagt habe? Und hat meine ‚Euphrosyne' Ihnen einigermaßen gezeigt, daß Phantasie Tote — nicht zu erwecken, denn Tote sind wach — zur Erde zurückzurufen vermag? Das Gesicht ist das erste, was ich am Schreibtisch in Ithaka geschrieben habe, darum hat es Bedeutung für mich; und die Gedanken in den Schlußversen ... sind etwas ganz anderes als nur poetische Wendung. Seitdem meine Schwerhörigkeit so zugenommen hat, geht meine Seele immer tiefer in sich selbst hinein, und immer weiter in das dunkle Weltall hinaus. — Da sind wie ein Führer auf dem Wege, ganz aus sich selbst, diese Gedanken gekommen; und seitdem mein Herz mir so zu schaffen macht, gehn diese Gedanken nie mehr von meiner Seite. Aber Sie fühlen — nicht wahr? — daß es keine traurigen, sondern Freude-Freude-volle sind?"

7. Der deutsche König. Lukrezia. Die letzte Partie. Ende. 1907—1909.

Motto: (S. 325). Aus dem Gedicht: „Abschied." Letzte Gedichte S. 33. —— „‚Ein Wort an die Deutschen'" (S. 326). Blätter vom Lebensbaum S. 383 ff. —— „‚Persönliche Ehre und deren Schutz'" (S. 326). Blätter vom Lebensbaum S. 393 ff. —— „‚Landgraf werde hart'" (S. 327). Blätter vom Lebensbaum S. 475 ff. —— „‚Deutsches Neujahr 1909'" (S. 327). Letzte Gedichte S. 209 ff. In der schönen von Maria von Wildenbruch zusammengestellten Ausgabe von Wildenbruchs „Vaterländischen Gedichten" „Deutschland sei wach!" die 1915 erschien, und in der fast lückenlos alle vaterländischen Dichtungen (auch größere Stellen aus „Vionville" und „Sedan") darunter eine Anzahl bisher ungedruckter, vereinigt sind, steht das „Deutsche Neujahr 1909" an vorletzter Stelle. Den Beschluß bildet das für den Berliner Presseball 1909 geschriebene, letzte Gedicht: „Wo Ihr mich suchen sollt". —— „freudigen Herzens an Spinner geschrieben" (S. 330). Brief an Spinner aus Karlsbad vom 17./VI. 06. —— „das Herz zu verbittern drohte" (S. 330). Brief an Spinner vom 23./III. 06: „Beinah gleichzeitig mit der Zeitung, aus der ich erfahre, daß morgen in Weimar ‚Die Lieder des Euripides' zum achten (oder neunten) Male gespielt werden, ging mir der Entscheid der hiesigen Kgl. Generalintendanz zu, wonach diese das Stück endgültig ablehnt ‚weil sie sich keinen dramatischen Erfolg davon versprechen könne'. Wie meinen Sie, daß mir zumute war, als ich das las! Um darüber hinwegzukommen habe ich zu meiner alten Arznei gegriffen und mich in ein neues, großes Drama gestürzt. Ein mächtiger Stoff aus der alten deutschen Geschichte, den zu behandeln ich immer vorgehabt habe. ‚Der deutsche König' soll es heißen. Natürlich stehe ich noch im allerersten Anfang." ——

„‚indem er langsam seine Arme ausbreitet'" (S. 330). Brief an Spinner 28./III. 06. — „Unsichtbare Verschwörung" (S. 330). An Spinner 28./III. 06. — „nach Halle" (S. 331). Brief an den Redakteur der Saalezeitung vom 13./IV. 08. — „im August 1914" (S. 332). Vgl. „Berthold Litzmann Ernst von Wildenbruch und der nationale Gedanke. Rede am 26. Nov. 1914 („Deutsche Reden in schwerer Zeit", herausgegeben von der Zentralstelle für Volkswohlfahrt und dem Verein für volkstümliche Kurse von Berliner Hochschullehrern). Berlin, Carl Heymanns Verlag, 1914." S. 25 ff. — „‚Zürnende Jugend'" (S. 333). „Der deutsche König." Schluß des ersten Akts. — „Hateburg" (S. 333). Hataburg die Tochter eines Grafen Erwin, nach den Quellen mit Heinrich vermählt, doch wurde die Ehe nicht als rechtmäßig anerkannt und später gelöst, da sie vorher den Schleier genommen hatte. Die Art, wie Wildenbruch diese Gestalt aus dem Dunkel dürftiger Überlieferungen, in denen sie für immer, wenn nicht dem Forscherblick, so doch tieferem, menschlichen Interesse entrückt erschien, herausgeholt und mit der entscheidenden, inneren Lebenswendung seines Helden aufs engste verknüpft hat, ist wieder typisch für die embryonalen Vorgänge seines Schaffens. — „‚Ihr in Knechtschaft, ich in Freiheit'" (S. 333). „Der deutsche König." Schluß des zweiten Akts. — „‚So versinke in meiner Seele'" (S. 334). „Der deutsche König." Schluß der ersten Szene des fünften Akts. — „‚Lukrezia'" (S. 335). Ges. W. V, S. 1 ff. und S. VI ff. — „‚Die letzte Partie'" (S. 337). Ges. W. V, S. 427 ff. und S. X ff. — „‚Tintenfisch'" (S. 338). Ges. W. V, S. 333 ff. und S. IX f. — „‚Marie Lene'" (S. 340). Letzte Gedichte S. 111 ff. — „Abschied von Ithaka" (S. 339). „Wir sind am 4. Dezember von Weimar nach Berlin gekommen. In Weimar hat Ernst, der schon recht viel Schmerzen hatte, recht müde war, den ‚Deutschen König' fertig geschrieben, er hat sich mit aller Kraft dazu gezwungen. Die Arbeit regte ihn furchtbar auf, er wollte fertig werden, eher ging er nicht von Weimar fort. Der Arzt hatte gewollt, er solle ein paar Wochen nach Rom gehen, alles war bereit, aber er litt so schrecklich bei dem Gedanken, jetzt von seiner Arbeit, von seinem Hause fort zu sollen, daß ich mich bitter schwer entschloß, ihm zu sagen: ‚Wir wollen nicht nach Rom gehen, ruhig hier bleiben' ... Aber am 4. Dezember war nun endlich alles fertig, und er sagte: ‚Ich freue mich nun auf Berlin'." Aufzeichnungen Maria von Wildenbruchs. — „den Tag darauf" (S. 340). „Am Freitag früh den 15. Januar ging es ihm recht schlecht. Die ganze Nacht hatte er vor Husten kein Auge zugetan. Er zwang sich aufzustehen, ging wie immer zum Billardspielen, kam aber bald wieder; es war nicht gegangen. Ich bat ihn ein Bad zu nehmen, er tat es auch ... Nach dem Frühstück, bei dem er gar nichts genoß, ging er in sein Arbeitszimmer, setzte sich an seinen Schreibtisch ... Der Arzt konstatierte, daß die Bronchitis auf die linke Seite

übergegangen, ‚ich komme in einer Stunde wieder' ... Nun wurde mir Angst, und ich sagte den nach seinem Befinden Fragenden (seiner Schwester und Frau von Glasenapp) davon. Kaum waren diese fort, so stürzte Ernst aus seinem Zimmer und mit dem Rufe: ‚Gott laß es noch einmal vorübergehen' an die Wand vom Korridor. O wie flehend blickten seine herrlichen, blauen Augen gen Himmel, wie blitzten sie in Todesangst, ich habe sie zum letztenmal in dem Augenblick gesehen." Aufzeichnungen Maria von Wildenbruchs. —— „‚weil es aus ist'" (S. 340). „Dann sagte er immer leiser: ‚Schlafen, schlafen, schlafen' — und noch einmal öffnete er die Augen, er konnte wohl nicht mehr sprechen, und sah mich, die ich ihn am Herzen hielt an, in dem Blick stand das Wort von König Konrad („Der deutsche König"). ‚Ich sterbe, du mußt bleiben!' Dann schloß er sie und atmete langsam, langsam aus ... Dann kamen Tage und Nächte, wo ich bei ihm gewacht habe ... Eine Nacht wachte Richard Voß mit mir, unsere treuen Mädchen, Marie und Martha, immer ... Als wir den Sarg schließen wollten, zur Fahrt nach Weimar, küßte ihm die Sonne Deutschlands noch einmal die Stirne, ich legte ihm Lorbeer in die geliebte, blasse Hand: ‚Den hast du dir erarbeitet', sie schien danach zu greifen, dann geleiteten wir ihn nach Weimar." Aufzeichnungen Maria von Wildenbruchs. —— „‚Jugend" (S. 341). „Jugend", 1909, Nr. 4:

Da schied ein Mann, wie's keinen zweiten gab,
Mehr wert den Fürstentitel Mann zu tragen!
Drei Ruhmeskränze leg' ich ihm aufs Grab —
Wer beßre weiß — wohlan, der mag es sagen:

Er war ein Deutscher, furchtlos, fest und treu
Und beugte nie den Nacken fremden Göttern —
Sein Deutschtum wies er stolz und ohne Scheu
Vor Neiderpack und herzensmatten Spöttern!

Er war ein Dichter, wahrhaft, frisch und rein,
Goldecht in seinem Glaubensdrang zum Schönen,
Sein Ja war Ja und auch sein Nein war Nein.
Kein falscher Klang in seines Liedes Tönen!

Er war ein Freier! Keine Fesseln schlug
Dem tapfren Geiste Gunst und Haß der Großen,
Dem seltnen Geist, der Höhenluft vertrug,
Der gleich sich blieb, gefeiert — und verstoßen!

Was er uns galt — wir spüren's bang und schwer
So ganz erst jetzt an seines Grabes Rande:
Ein Dutzend Männer nur im Reich, wie er —
Und besser stünd' es um die deutschen Lande!

„Am 19. Januar" (S. 341). Maria von Wildenbruch schreibt darüber: „Als wir — Graf Heinrich Yorck, Herr und Frau von Glasenapp, mein Schwager Ludwig, Fräulein Schwarze und meine treue Marie

begleiteten mich — in Weimar mit dem Toten ankamen, waren auf dem Perron die Herren der Schillerstiftung, der Goethegesellschaft, der Shakespearegesellschaft, die in Weimar ansässig sind, versammelt, ihre Damen und Frau von Helldorff zur Begrüßung der teuren Leiche. Nach kurzem Aufenthalt fuhren wir mit dem Sarge, der ganz unbedeckt auf dem Wagen stand, ein Blumenwagen hinter ihm, hinauf nach dem Friedhofe, tiefblauer Himmel, eisiger Schneewintertag! Den ganzen Weg umsäumten die Schulkinder Weimars; am Goethe-Schiller-denkmal vorbei ... Oben auf dem Friedhofe an der Kapelle empfing uns eine unabsehbare Menschenmenge, von allen Seiten Thüringens waren sie herbeigeströmt — in der Kapelle alle Freunde, das ganze Offizierkorps, die Behörden, Abordnungen des Großherzogs von Weimar, des Herzogs von Meiningen mit herrlichen Kränzen ohne Zahl. Vom Chor herab begrüßte ‚Ein' feste Burg ist unser Gott', das Lutherlied, das Wildenbruch vor allem geliebt. Die Berliner (Abordnung des akademisch-literarischen Vereins) und Jenenser Studenten mit ihren Fahnen umgaben den Sarg. Spinner hielt Wildenbruch die Leichenrede. Dann taten sich die Tore auf, Gottes Sonne grüßte den Toten noch einmal und er wurde hinausgetragen nach der Höhe, wo ihm die Stadt Weimar das Ehrengrab bereitet hatte. Hoch oben auf dem Berge mit weitem blauen Blick ins Thüringer Land und auch ins Tal nach seinem Ithaka hinüber. ‚Ich will mein Haus sehen', hatte er einst Spinner gesagt, der hatte daran gedacht und um diesen Platz für ihn gebeten. Der Hohenfriedberger Marsch brauste uns entgegen ... Am Grabe sprachen Suphan, Eucken als Prorektor von Jena, dann Karl Weißer, der Oberregisseur des Großherzoglichen Theaters, der soviel mit Wildenbruch gearbeitet und seine Gestalten dargestellt hatte, die nachfolgenden Verse von Richard Voß:

So ziehst du, königlicher Dichtergeist,
Zum letzten mal denn ein in Weimars Mauern;
Und siehst nicht mehr, wie's dich willkommen heißt,
Und hörst nicht mehr sein Klagen und sein Trauern,

Womit es dich, du Triumphator, grüßt ...
Denn überwunden ward von dir das Leben,
Da der Allsieger dir die Stirn geküßt
Und seines Friedens Zeichen hat gegeben.

Umkleidet von der Todes Majestät
Bist du für alle Ewigkeit gekommen,
Vom Hauche der Unsterblichkeit umweht,
Hast du von Weimar nun Besitz genommen.

Gesegnet sei dein Eingang, Dichterfürst! ...
Es gibt dein Volk dir heute das Geleite
Zur Stätte hin, wo du erwartet wirst,
Und welche heil'ge Liebe für dich weihte.

In Weimar wolltest du zu Hause sein — —
Umfangen von der engen, dunklen Klause,
Darin zum Schlummer sie dich senkten ein,
Bist du in deinem Weimar nun zu Hause.

Doch starbst du nicht. Du gingst nur aus der Zeit,
Nur aus des Erdenlebens ödem Treiben.
Ein gottgeliebter Sohn der Ewigkeit
Wirst ewig du bei deinem Volke bleiben.

Doch starbst du nicht ... du gingst nur von uns fort;
Und kehrst in deinen Werken zu uns wieder ...
Ein Rosenlenz schmückt deinen Ruheort
Und ihn umrauschen, Sänger, deine Lieder.

Dem Manne Heil, der eine Welt erschuf.
Wir falten voller Andacht unsre Hände
Und hören still auf deines Geistes Ruf:
„Das Sterben ist nur eines Tages Ende."

„den Hohenfriedberger Marsch" (S. 341). Über die Beisetzung in Weimar schreibt Maria von Wildenbruch: „Nach Wildenbruchs Tode, nachdem Spinner und ich es festgesetzt hatten, daß er in Weimar begraben werden solle, Spinner das an die Behörde nach Weimar gemeldet hatte, schickte der Großherzog von Sachsen-Weimar seinen Vertreter beim Bundesrat in Berlin zu mir mit der Frage, ob ich irgendeinen Wunsch in bezug auf sein Begräbnis habe, den er mir erfüllen könne. Ich bat den Großherzog, bei Wildenbruchs Begräbnisfeier den Hohenfriedberger Marsch spielen zu lassen, oft hatte mir mein Mann gesagt, daß er bei diesem begraben sein wolle."

Die Stadt Weimar, die beabsichtigt hatte, Wildenbruch an seinem kommenden Geburtstag zum Ehrenbürger zu ernennen, stiftete ihm und seiner Lebensgefährtin das Ehrengrab. Über seinem Grabe ward nach den Plänen von Paul Schultze-Naumburg im folgenden Jahr der Hallenbau errichtet, dessen Hinterwand das Relief eines Säemanns von Ernst Kolbe in Berlin bedeckt. Darüber die Verse aus der Euphrosyne:

Sterben ist nur eines Tages Enden.
Tod nur Schlaf der niemals wach Gewes'nen,
Nie entschläft, wer einmal wach gelebt.

Am 5. April 1915 wurde in Weimar im Garten am Poseckschen Hause das ihm von Freunden und Verehrern aus ganz Deutschland geweihte, von Professor Richard Engelmann geschaffene Denkmal enthüllt. Die diesem Bande in der Abbildung beigefügte Stele von Sinding hat Maria von Wildenbruch im Garten von Ithaka 1912 errichten lassen.

Namensverzeichnis zum 1. und 2. Bande

A

Abeken, Geh. Legationsrat I 36. 61. 85. 87. 106. 360.
—, Hedwig, geb. v. Olfers I 106. 347; II 34.
Adelon, Hofrat I 326.
Alberts, Kriegsrat I 4.
—, Kriegsrätin, geb. Henriette Fromme I 4. 356.
Albrecht I 386.
Alexis, Willibald I 171.
Altenstein, Minister v. I 11.
Althoff, Ministerialdirektor II 114. 355.
—, Frau II 114. 355.
Alvensleben, General Konstantin von I 160.
Anzengruber, Ludwig I 269.
Arent, Wilh. I 388; II 90. 372.
Arndt, Schauspieler II 122.
Aristoteles I 367.
l'Arronge I 388; II 69. 110. 354. 373.
Äschylus I 388; II 5. 23. 94. 297. 362.

B

Bach, Paul, s. Kieckbach.
Baltzer, Uhrmacher I 176. 203. 211. 215 ff. 325. 327. 354. 371. 388; II 145 f. 376.
Barnay, Ludwig I 332.
Baron, Julius I 365.
Barthel I 386.
Bassermann, Schauspieler I 385.
Bauernfeld I 237.
Beethoven II 95.
Below, General von I 32.
Benedix I 318.
Berg, Leo II 370.
Bergmann, Ernst v. II 34. 47. 59. 61. 114. 355. 366.
—, Frau v. II 114. 355. 366.
Bergmann, Schauspieler I 385.
Berner, Albert Friedr. I 365.
Beseler, Georg I 365.
Bettelheim, A. I 359.
Beyer, Rudolf I 378.
Binswanger, Otto II 239. 385.
Birchpfeiffer, Charlotte I 175. 318 f.
Bismarck I 36. 99 f. 100. 104. 187 ff. 235. 241. 244. 316 f. 365. 378. 387; II 3 f. 41. 45. 58. 60. 70 ff. 83. 114 ff. 188 f. 202. 252. 326. 345 ff. 352 f. 355. 359. 362. 366. 368 f. 381.
—, Herbert II 71. 75. 80. 84. 346 f.
Björnson, Björnsterne I 203. 260. 276. 298. 371; II 99. 373.
Bleichrodt, Reinhold I 378.
Bloch, Felix I 387; II 364.
Blondel, Herr von I 48.
Blumenthal, Oskar I 336; II 175. 392.
—, Paul I 216. 355.
Bodenstedt I 386.
Boguslawski, A. v. I 358 f. 392; II 279.
—, Wilh. v. I 359.
—, Wassilissa v. I 359.
Böhm, Martin I 383.
Böhme, Jakob II 238. 336.
Boumann, Oberst I 283.
Bourrée, Frau I 18.
Bohens, Else II 389.
Bohneburg-Lengsfeld II 385.
Brahm, Otto I 302. 312; II 157. 378.
Brahms, Johannes II 21. 23. 190. 363.
Brandenburg, Graf I 38.
v. Brauer, Legationsrat I 345.
Brause, Bertha v., s. Yorck.
Bredow, General von I 160.
Brickenstein, Kapitän I 229.
Brociner, Marco I 378.
Brohm, Professor I 90.
Bronsart, Hans v. I 306 f. 327. 329. 388; II 1. 11. 15. 17 f. 35. 125. 139 ff. 363. 375 f. 380.
Brümmer I 386.
Bruns, Karl Georg I 365.
Bülow, Staatssekretär v. I 377 f.; II 229.
—, Fürst, Reichskanzler I 377; II 229 f.
Burckhardt, Jakob II 23 f.
Burckhart II 288.
Bunsen, Marie v. II 370.
Bürger, Hugo (Lubliner) I 237. 251.
Busch, Jäger I 358.
Busse, Karl II 382.

C

Carlsen, Paula II 110.
Carstens, Asmus I 117. 131. 153.
Catilina I 91.
Chambeau I 64.
Chronegk I 384.
Cicero I 91.
Claar, Theaterdirektor I 237.
Claar-Delia, Hermine I 237.
Conradi, Hermann II. 90. 372.
Cornelius, Peter von I 117.
Cramer, Direktor I 352.
Curtius, Ernst II 295. 393. 395.
Curtius, Ernst Robert II V.
Czartoryski, Fürst Adam v. I 358.

D

Dahn, Felix II 248. 288. 291.
Dänemark, Friedrich VII., König von I 30 f.
Daniel I 61.
Dante I 147. 155. 157. 249.
Degenkolb I 365.
Demosthenes I 91.
Denzio I 380.
Devrient, Otto I 209. 251. 262 f. 269 f. 272. 300. 372 ff. 381; II 209.
—, Frau I 372.
Dilthey, Wilhelm I 73; II IV ff. 34. 47. 61. 83. 94. 114 ff. 198. 206 ff. 244. 308. 317. 341. 355 f. 372. 374. 381. 383. 397.
—, Frau II 114. 308. 355. 381.
Dingelstedt I 299. 306.
Door I 385.
Droescher II 383.
Droysen, Joh. Gust. II 374.
Dryander, Oberhofprediger II 113.
Duncker, Dora I 376; II 386. 393.
Duprez I 386.

E

Ebner-Eschenbach, Marie von II 362. 377.
Egloffstein, v. II 267.
Eisemann I 385.
Ellinger, Dr. Georg II 375.
Elsner I 216.
Enders, Karl II V.
Engelmann, Prof. Richard II 402.
Engels, Georg II 110.
Ernst, M., Theaterdirektor I 300.
Etzel, Frau Melanie v., geb. v. Froreich I 62. 360.
Eucken, Rudolf II 187. 401.
Euripides II 295 f.
Eylert, Bischof I 253.

F

Falkenhausen, v. I 352.
Firdusi I 157. 369.
Floto, Hartwig II 12.
Fontane, Theodor I 205. 301. 308. 310. 319. 329. 336; II 51 f. 54. 56. 123. 144. 170. 275. 365 f.
Forest, Madame de I 358.
Förster, August I 331. 386.
Fournier I 64.
Francke, Dr. I 90.
Franke, Schauspieler I 386.
Freiligrath II 293. 393.
Frenzel, Karl I 57. 301. 311. 319. 331. 336. 360 f. 385; II V. 208. 308. 383.
Freund, Karl (Freund u. Jeckel) I 372. 388; II 381.
Frey, Adolf II 363.
Freytag, Gustav I 125. 150. 237. 283. 328; II 369 f.
—, Frau II 369 f.
Frick, Otto I 45. 52 ff. 62. 67 f. 83. 86 ff. 93 f. 98. 100 f. 104. 111. 125. 147. 164 f. 177. 180. 191 f. 273. 337. 352 f. 359 f. 362. 364 f. 370. 382. 388; II 83. 182. 280. 371.
—, Dr. Georg II 371.
Friedberg, Präsident I 140.
Friedländer I 365.
Friedmann, Siegwart I 331.
Fromme, Henriette, s. Alberts.
Frommel, Emil I 347.
Fuhr, Lina I 63.
Fuß, Oberbürgermeister II 393. 395 f.

G

Ganghofer, Ludwig I 378.
Gärtner, Bernhard I 385.
Gautier, General I 283.
Geibel I 125. 150. 152. 182.
Genée, Rudolf II 47.
Gensichen, Otto Franz I 378.
Geßner I 64.
Giers, Gertrud I 326.
Gindely, Anton II 368.
Glasenapp, v. II 400.
—, Frau v. II 400.

Gleichen-Rußwurm, Ludwig v. II 386.
Gneisenau, Feldmarschall Neidhard von I 356.
Gneist, Rudolf v. I 365.
Goethe I 74. 105. 113. 122. 131 f. 148. 155. 164. 169. 195. 206. 237. 249. 251. 323. 332. 354. 368; II 23. 30 ff. 82. 126 f. 139. 170 f. 244. 266. 270. 312. 322. 360. 375.
Goltz, Kolmar, Freiherr von der I 356.
v. Goßler, Kultusminister II 60. 74. 349 ff. 366. 370.
Griechenland, König Otto von I 42 f.
—, Königin von, geb. Prinzessin von Oldenburg I 41.
Grillparzer I 181. 337. 388; II 358. 362.
Grimm, Herman I 126. 139. 239. 368; II 34. 161. 164. 166 f. 170 ff. 244. 378.
—, Rudolf I 83. 86. 126. 155. 158. 165. 167. 370.
—, Gisela II 34.
Große, Rudolf I 378.
Grote (G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung) I 389; II V. 388 f. 394.
Groth, Ernst I 382.
—, Klaus I 344.
Grube, Max I 295. 386; II 122. 128. 223. 375. 383. 386. 388.
Grunert I 386.
Gudin, General I 283.
Guhl, F. K. II 393.
Günther, Joh. Christian I 332.
Güterbogk, Professor II 94. 372 f.
Gutzkow II 266.

H

Haacke, Dr. I 90.
Hahn, Theaterdirektor I 236.
Hahnfeldt I 358.
Halbe, Max II 320.
Hamerling, Robert I 249. 379.
Hamm I 386.
Hart, Heinrich I 248 ff. 257. 269. 272. 372. 378 f.
—, Julius I 248 f. 257. 269. 272. 372. 378 f.
Hauptmann, Gerhart II 106. 158. 160. 183. 320.
Hausmann, Frl. I 386.
Hebbel I 182 f. 201. 292. 303. 329; II 147. 266.
Hein, Direktor I 214.
Heine, Heinrich I 82. 113. 148. 190.
Heine, Schauspieler I 295.
Heldburg, Frau von I 276. 288. 382. 384.
Helldorf, Frau von II 401.
Hellmuth-Brähm II 49.
Hellwig, Ministerial-Direktor II. 72. 345.
Helmholtz, Hermann II 34.
Henckell, Karl II 90 f. 372.
Hendrichs, Hermann I 63.
Herder I 131; II 24. 29. 244. 266. 360.
Hermann, Regisseur I 386; II 108. 373.
Herodot I 91.
Herzogenberg, Heinrich v. II 389.
Herrig, Hans I 250. 379; II 209.
Heydemann I 365.
Heymann, Karl II 399.
Heyse, Paul I 249.
Hildebrand, Hauptmann I 160.
Hille, Peter I 250.
Hochberg, Graf II 44. 49. 113. 128. 282. 365 f. 368. 375. 379. 383.
Hodgkin, Thomas II 288. 393.
Hoemann, Justizrat I 371 f.
Hoffmann, E. T. A. I 96. 110. 127. 171. 366; II 338 f. 374.
Hoffmann-Zeitz I 292.
Hofmann, Schauspieler I 386.
Hohenzollern, Erbprinz von I 136.
Hölderlin II 127.
Holthaus I 386.
Holzendorff, v. I 365.
Homeier I 365.
Homer I 89. 91 f. 94. 100. 113. 118. 157. 160. 369 f.; II 298.
Höniger, Robert I 378 f. 382.
Honnef, Frl. I 385.
Höpfner, Eduard von I 283; II 383.
Horaz I 90 f. 100. 102. 147.
Hübler I 365.
Hufeland II 312.
Hülsen, Botho v. I 256. 261. 286. 299. 301. 307. 313. 315. 322. 385 f.; II 15 f. 29.
—, Divisionsprediger I 358.

J

Jacoby, Frl. I 97. 353.
Jäger, Frau („Waidfrau") I 97 f.; II 182.
Jähns, Max I 343. 346 f. 390; II 34. 61. 198. 366. 381.
—, Frau II 366. 381.
Jaritz I 385.
Ibsen, Henrik I 260; II 97 ff. 147. 373.

Jeckel (Freund u. Jeckel) I 372. 388; II 381.
Jensen, Wilh. I 337. 388.
Iffland II 375.
v. Ingersleben I 283.
Joachim, Joseph II 201. 382.
Jordanes II 286. 288. 291.

K

Kabrun, Madame, geb. Nicolovius, s. Wildenbruch.
—, Cornelia I 75.
—, Sesa I 75.
Kadelburg, Gustav II 110.
Kahle, Richard I 269. 378. 381.
Kainz, Josef I 330 f.
Kalckreuth, Gräfin (Mutter) I 209 ff.
—, Gräfin Anna, s. Yorck.
—, Gräfin Helene, s. Yorck.
Kalidasa I 224.
Karolyi, Graf I 44.
Katte, Frau v., geb. Gräfin Yorck I 366.
Kaulbach, Wilh. v. I 116.
Keller, Gottfried II 22. 316. 363.
Keller & Reiner, Kunsthandlung II 313. 395.
Kessel, General v. I 78. 84. 352 f. 363.
Kester I 385.
v. Keudell I 365.
Kieckbach, Paul (Paul Bach) I 378.
Kipling, Rudyard II 274. 389 ff.
Kleist, Heinrich von I 105. 110. 135. 139. 148 f. 169. 181. 195. 229 f. 302. 311. 313. 368. 377; II 22. 95 ff. 171. 192. 266. 336. 347.
—, Christian Ewald v. I 229.
Klinger, Friedr. Maximil. v. I 110. 148.
Klöden, Friedr. v. II 51 f.
Klopstock I 102.
Knaack, Prediger I 61.
Kober I 295.
Kolbe, Ernst II 402.
Koner, Wilh. II 393.
Köpke, Rudolf II 288.
Körner, Schauspieler I 386.
Körner, Theodor II 371.
Koser, Reinhold II V. 198. 381.
—, Frau II 381.
Kotzebue I 286. 328.
Krafft, Adam I 133.
Kraußneck I 295.
Krüger I 91.
Kugler, Franz II 195. 379.
Külpe, Oswald II V.
Kurz II 25. 364.

L

Landau, Isidor I 351.
Lange, Frl. I 385.
Langen, Ernestine von, s. Wildenbruch.
Lappenberg, Joh. Mart. I 191 f.
Laube, Heinrich I 314. 337 f. 386. 388.
Lauer, A. v. I 357.
Laurence I 386.
Lavalette, Marquis de I 48.
Lebede, Hans II 387.
Lehmann, Else II 110.
Lenbach, Franz v. II 84. 347.
Lenz, Reinhold I 110.
Lepsius, Karl Richard I 117.
Lessing I 303; II 69. 193.
Lettow-Vorbeck, Oskar v. I 356.
Lewinsky, Jos. II 124.
Lewis I 365.
Lieder, Frl. I 386.
Liegnitz, Fürstin I 38.
Lienau I 175. 215 f. 347. 374. 376.
Liman, Paul I 378.
Lindau, Paul I 237. 251.
Lindner, Albert I 124. 182.
Lion, Oberst I 50.
Lipperheide, Frau II 279.
Litzmann, Berthold I 246 f. 257. 264. 284. 288. 307. 318. 320 f. 362. 372. 377 ff. 381 ff.; II 7. 60. 76. 81. 85 f. 113. 127 f. 143. 155. 197. 353. 355. 362 f. 365. 367. 370 f. 373 ff. 378 f. 381. 399.
Livius I 91.
Loën, Freiherr von I 209. 211. 214; II 29. 35.
Löwenfeld, Raphael I 378; II 380.
—, S. I 378.
Lubliner, s. Bürger.
Ludwig, Otto I 139. 183. 368; II 124. 266. 374.
Luis-Allen I 375.
Lund, Elisabeth I 16.
Luther II 326.
Lysias I 91.

M

Maltzahn, Freiherr v. I 141.
Mann, Friedrich I 360.
Mannteuffel, Oberst I 283.
Marfels, Carl II 377.
Marggraf I 64.
Marlow, Christoph I 332.

Matkowsky II 44. 49. 122.
Matthies, F. I 365.
Max, Gabriel II 178.
Mebius I 386.
Mehemed Ali I 27.
Meineke I 91.
Meiningen, Erbprinz von I 288.
—, Herzog Georg von I 275 f. 278 f. 288. 295 f. 298 f. 304. 384; II 401.
Meisel I 381.
Mendelssohn, Felix II 236.
Menschikoff, General I 49.
Menzel, Adolf II 195.
Meunier, Konstantin II 313. 395.
Meyer, Conr. Ferd. II 22 f. 363. 379.
—, Hedwig II 110.
Mitterwurzer II 49. 124.
Moltke, Feldmarschall Graf I 100. 187. 235. 244.
Mommsen, Theodor I 118. 125 ff. 178 ff. 365.
Moser, Gustav I 319.
Moser-Sperner, Frau v. I 296.
Most, Johann I 249.
Müller, Adolf II 210.
—, Alexis, Schauspieler I 386.
—, Friedrich (Maler Müller) I 110. 127. 148. 366.
—, H., Schauspieler I 386.
Müllner, Adolf II 397.

N

Napoleon I. I 186. 321.
Napoleon III. I 49. 186. 188.
Néale, Gräfin Pauline von I 357.
Nesper, Joseph I 295. 385.
Neumann-Hofer, Otto II 199. 382.
Neunzig, Prof. Dr. II 380.
Nicolovius, Oberforstmeister I 169. 233. 354.
—, Staatsrat I 74. 353.
—, Cornelie I 169.
Nietzsche, Friedr. II 101.
Nissel, Franz I 269.
Nissen, Hermann II 110.
Nobiling, Karl I 263.

O

Obrist, Frau II 384.
Oertling, Julius I 216.
Olfers, v., Generaldirektor der kgl. Museen I 72. 105. 107. 126. 239. 367. 389.
Olfers, Hedwig v., geb. v. Staegemann I 105 ff. 126. 239. 341. 347. 366 f. 389; II 34. 126. 380.
—, Marie v. I 105 ff. 126. 213. 347. 366; II 34. 366 f. 389.
—, Hedwig v., s. Abeken.
—, Nina v., s. Yorck.
Oppmar I 385.

P

Palezieux, v. II 304.
Pansa I 386.
Petermann, A. I 357.
Philippsborn, v. I 378.
Pichon I 52. 359.
Pick, Albert I 356.
Pierson II 174. 383.
Pittschau, Ernst II 110.
Platen I 241.
Plato I 91; II 311.
Plutarch I 178; II 295.
Poschinger II 73. 346.
Pospischil, Marie II 354.
Pötzelberger II 387.
Pourtalès, Graf I 32. 43.
Prasch, Aloys II 158. 199. 381.
Prasch-Grevenberg, Frau II 381.
Praxiteles I 273.
Preller, Friedrich I 131.
Preußen, Friedrich II., König von I 28. 67. 77. 81. 283; II 43. 79.
—, Friedr. Wilh. I., König von I 87.
—, Friedr. Wilh. III., König von I 12. 38. 253; II 76.
—, Friedr. Wilh. IV., König von I 12 f. 28 ff. 35. 42 ff. 51. 65. 357. 361.
—, Wilhelm I., König von, Deutscher Kaiser I 76. 99 f. 104. 162 f. 166. 168. 186. 188 f. 235. 244. 278. 315 f. 338. 362 ff.; II 36 f. 41 f. 51. 58. 60. 62 f. 84. 184 f. 223 ff. 252.
—, Friedrich, König von, Deutscher Kaiser I 77. 189. 288 f. 346. 364. 385; II 41. 43 f. 77. 370.
—, Wilhelm II., König von, Deutscher Kaiser I 288. 300. 315. 370; II 42 ff. 60. 69 ff. 74 ff. 78 ff. 112 ff. 117. 121 f. 174. 183. 229 f. 346 f. 349. 355. 365. 367 ff. 371. 373.
—, August, Prinz von I 5. 357.
—, Ferdinand, Prinz von I 3.
—, Georg, Prinz von I 244 f. 300.
—, Heinrich, Prinz von I 7. 19.
—, Louis Ferdinand, Prinz von I 3 ff.

14. 28. 33. 67. 77. 85. 167. 221. 287. 356; II 23. 245.
Preußen, Karl, Prinz von I 30.
—, Luise, Königin von I 186; II 184.
—, Augusta, Königin von, Deutsche Kaiserin I 76. 370.
—, Kaiserin Friedrich, Königin von I 288. 299. 385; II 76f. 370f.
—, Augusta Viktoria, Königin von, Deutsche Kaiserin I 288; II 113.
—, Prinzessin Ferdinand von I 3. 5. 357.
—, Luise, Prinzessin von, s. Radziwill.
Putlitz, Gustav zu I 182. 237. 270. 272. 381.

R

v. Radziwill, Fürst Anton I 3. 7. 76; II 34.
—, Boguslaw I 6. 10f. 30. 39. 76. 351.
—, Wilhelm I 6. 10f. 22. 29. 41ff. 47. 55f. 74. 76. 114. 146. 351. 358ff.; II 345.
—, Januß II 345.
—, Fürstin Leontine I 351. 358.
—, Prinzessin Luise, geb. Prinzessin von Preußen I 3ff. 7. 8. 10. 76. 351. 356f.
Raimund, Ferdinand II 131.
Ranke, Leopold v. I 118; II 315. 395. 397.
Ranzenberg II 27.
Raschdau, Geh. Rat II 383.
Rauch, Christian I 69. 72.
Raue I 216. 325.
Raumer, Fr. v. I 125.
Raupach I 328; II 347.
Reicher, Emanuel II 49.
Reichhelm, Konsistorialrat I 169.
Reinhardt, Max II 316. 396.
Reuter, Gabriele II 384.
Rice, J. M. I 372.
Richter, Eugen II 3.
v. Richthofen, Staatssekretär II 142.
Ried, Dr. Veit I 378. 384.
Rieger I 386.
Riehl, W. H. I 171; II 371.
Riffert, Julius I 378.
Rochow, v. II 123. 374.
Rodenberg, Julius II V. 148. 150. 176. 218. 308. 363. 380. 383.
—, Frau II 308.
Roeder, v. I 357.
—, Blanche v., geb. v. Wildenbruch I 3ff. 7. 356f.
Rohland I 386.
Roland, Paul I 378.
Rollet I 296.
Roon, Feldmarschall Graf I 100.
Rose, Generalkonsul I 18.
Rothe, Minister II 312.
Rottenburg, von II 226. 383.
Rousseau I 7.
Royer, Major I 7f. 357.
Rückert I 82.
Rudorff I 365.
Russak, Dr. II 364.
Rußland, Kaiser von II 346.

S

Sacher-Masoch I 249f.
Sachsen, Friedr. d. Weise, Kurfürst von II 385.
Sallust I 91.
Salomon I 386.
Sardou I 251. 260; II. 99.
Savigny, v., Gesandter I 43.
Schack, Ad. Friedr., Graf v. I 157.
Schartenmeier, s. Vischer, Fr. Th.
Schaevenbach, Oberst v. II 148.
Scherenberg, Ernst I 159. 313.
Scherer, Wilhelm I 303. 315. 337. 386.
Schiff, Emil I 372.
Schiller I 74. 105. 131. 148. 199f. 203ff. 237. 307f. 311. 313. 319. 337; II 30. 81f. 94. 96. 170f. 208. 244. 266. 314. 358ff. 366. 371. 386.
Schillings, Max II 300f. 318. 397.
Schleiermacher, Friedr. II 372.
Schleinitz, Major v. I 275f. 382. 384.
Schlenther, Paul II 366.
Schlosser, Cornelie, geb. Goethe I 354.
Schmack, Hauptmann I 361.
Schmelz, Frau I 97.
Schneider, Louis I 76.
—, Elisabeth II 394.
—, Kaufmann I 46. 352.
—, (Söhne) I 46. 352.
Scholz I 386.
Schönbach, Anton E. II 161. 378.
Schönfeld, Theaterdirektor I 289.
Schopenhauer I 250.
Schorn, Adelheid v. II 154f. 186f. 230. 232f. 236. 251. 311. 378. 380f. 385. 387.
Schubert, Franz II 236.
Schulermann I 386.
Schmidt, Julian I 139. 313. 368.
—, Schauspieler I 386.
Schulhoff, Frl. Elsa II 397.

Schultz, Konsul I 19 ff. 358.
Schultze-Naumburg, Paul II 311. 395. 402.
Schumacher, Hermann A. II 396.
Schumann, Robert II 236.
Schwarze, Prorektor I 169. 216. 355. 379.
Schwarze, Frl. Elisabeth I 367; II 393. 400.
Schwarzkoppen II 345.
Seebach, Marie II 49. 185. 380.
Shakespeare I 69. 148. 181. 199. 201. 207. 237. 249. 287. 302. 332. 337; II 23 f. 68. 72. 162. 170 f. 244. 314. 316. 347. 381.
Sigwart, Botho (Graf Eulenburg) II 302.
Simson, Eduard v. I 140 ff. 169. 212 f. 230. 241. 354. 367. 374. 377 f.; II 229.
—, Bernhard I 262.
Sinding II 402.
Smith, Eli I 358.
Soemer, Kapitän I 50.
Sommerstorff, Otto I 331; II 354.
Sondermann I. 386.
Sophokles I 89. 91. 95. 113. 118. 367.
Sorma, Agnes II 354.
Spielhagen, Friedrich II 34. 366.
Spinner, Wilfried II 244 ff. 261. 283 f. 286. 304 f. 309 f. 313. 317. 330. 341. 386 f. 389. 392 ff. 397 ff. 401 f.
—, Frau II 394.
Stägemann, Max II 83. 375.
—, Frau II 375.
Stahnfeld, Georg I 16.
Stange, Dr. I 176. 203. 211. 216 ff. 259 ff. 279. 282 f. 292. 320. 346 f. 354. 369. 371. 379. 381. 383. 386. 388 ff.; II 4 f. 7. 12. 17. 24. 36. 60 f. 106. 108. 111. 113 f. 144. 150. 153. 362 ff. 373 f. 377. 387.
Stein, Charlotte v. I 11.
—, Frau Luise v., geb. v. Altenstein I 11.
Steinhausen I. 215. 374.
Steinitz, Hugo I 278.
Stempel, Max I 272. 378.
Stephan, Staatssekretär v. II 114. 116. 355.
—, Frau v. II 114. 355.
Steuben, Bruno I 358.
Stichling, Staatsminister II 29 ff. 364.
Stolle I 386.
Stratford, Lord I 54.
Strohecker I 386.
Sudermann, Hermann II 106. 111.
Suphan, Bernhard II 244. 360. 401.
Swoboda, Frau I 386.
Sybel, Heinrich v. II 374.
Sydow, v. I 36.

T

Tacitus I 91.
Teller I 295.
Tessendorf I 353.
Testa, Kanzler (Söhne des) I 46. 352.
Teuber, O I 380.
Thierry, Amedé II 288.
Thukydides I 91.
Tieck, Ludwig I 72. 96. 110 f. 171. 332. 353.
Titel I 356.
Töpfer I 214. 374.
—, Theaterdirektor I 214. 374.
Treitschke, Heinrich von I 240; II 161. 378.
Trendelenburg, Adolf I 127. 365.
Treskow, Frau von I 169.
Trümpelmann II 209.
Turgenjew, Iwan I 249.
Tüselmann, Otto I 351. 364 f.
Tynkel, Leutnant I 283.

U

Uhland I 70. 173.
v. Unruh I 169. 171.

V

Valentini I 356.
van de Velde II 303.
Vergil I 91; II 375.
Vetter, Prof. II 364. 375.
Vignau II 232. 234. 236. 243. 304.
Vischer, Fr. Th. II 129. 215.
Vischer, Peter I 133.
Vogrich, Max II 301. 309.
Vollmer II 49.
Voltaire I 302.
Voß, Richard II 88 f. 376. 400 f.

W

Wagner, Ernst I 378.
—, Hauptmann I 169.
—, Richard I 304; II 95 f.
Walter v. d. Vogelweide I 132.

Walther I 386.
Weber, Karl Maria v. I 342. 347. 390.
—, Max Maria v. I 342 f. 389.
—, Hauptmann v. I 345 f. 348; II 47. 185 f. 373.
—, Frau v. I 348; II 47.
—, Maria v., s. Wildenbruch.
v. Wedell, General I 160.
—, Minister d. kgl. Hauses II 70. 368.
Weichner, Theodor, Dieterichsche Verlagsbuchhandlung I 351. 369.
Weimar, Karl August, Großherzog von I 331; II 30. 33. 385.
—, Karl Alexander, Großherzog von II 11. 29 ff. 35. 81. 139 ff. 231 ff. 267. 364. 384 f. 397.
—, Sophie, Großherzogin v. II 139 f.
—, Wilhelm Ernst, Großherzog von II 263 ff. 304. 309. 384 f. 402.
—, Karoline, Großherzogin v. II 266 f. 309.
—, Pauline, Erbgroßherzogin v. II 232. 236 269 f. 304 f.
Weinhold, Karl II 397.
—, Frau II 397.
Weiser II 234.
Weiße, Frl. I 386.
Weißer, Karl II 401.
Werder, Karl, Prof. I 365; II 121.
Werkenthin I 386.
Werner, Frl. I 296.
—, Zacharias I 110.
Wessely, Dr. II 61.
Westphalen I 357.
Wewerke, Frl. I 386.
Weyherr, Oberst I 283.
White, Andrew Dixon II 189. 381.
Widmann, J. V. II 21. 190 ff. 221. 363 f. 375. 381.
Wieland I 127. 131; II 266.
Wietersheim, Eduard v. II 288. 291.
Wilbrandt, Adolf I 251. 269. 306. 386.

Wildenbruch, Ernst v.

Dramen:

Am Turm zu Babel II 200 f.
Auf der hohen Schule I 184 f. 209. 371 f 374.
Beste Medizin, Die I 375.
Christoph Marlow I 332. 334 ff. 388; II 7. 162 f. 210. 383.
Daniel in der Löwengrube I 388; II 372.
Deutsche König, Der II 58. 165. 325. 330 ff. 339. 397 ff. 400.
Diogenes II 392, s. Mission, Die.
Ermanarich der König II 281 ff. 295. 317. 392.
Fräulein v. Scuderi, Das. Bearbeitung II 124. 374.
Fürst von Verona, Der II 17 ff. 25. 27 f. 55. 68. 171. 364.
Geheimnis des Genius, Das II 382, s. Am Turm zu Babel.
Generalfeldoberst, Der I 219; II 61 ff. 71. 75. 80. 83. 105 f. 110. 112 ff. 164. 197. 234 f. 345 ff. 353 ff. 365. 367 ff. 373 f. 385.
Gewitternacht, Die II 172. 191. 193 ff. 379. 381 f.
Harold I 190 ff. 213 ff. 217. 253. 255. 262. 269 f. 272. 285. 299 f. 305. 307 ff. 315. 318 ff. 322 f. 326. 337; II 7. 9. 18 f. 22. 58. 159. 204. 249 f.
Haubenlerche, Die II 85. 106 ff. 144. 148. 371.
Heilige Lachen, Das II 85. 128 ff. 371. 375. 379.
Heinrich und Heinrichs Geschlecht II 9. 15. 155 ff. 172. 177. 183. 197 f. 200. 205. 209. 254. 319. 377 ff. 382.
Herrin ihrer Hand, Die I 256 ff. 261. 270. 282. 355; II 111.
Herzog Bernhard von Weimar II 139. 141. 157. 376. 380.
Hohe Lied von Weimar, Das II 303. 309. 311. 317. 394.
Jüngste Gericht, Das (Fragment) I 117. 366.
Junge von Hennersdorf, Der II 172 ff. 183. 191. 194. 379.
Jungfer Immergrün II 176. 379.
Karolinger, Die I 216. 264 ff. 275 f. 282. 288 f. 295 ff. 305 ff 312 ff. 317. 326. 355. 372. 380 ff 384 f.; II 19. 22. 26 f 43. 46. 159. 382.
König von Kandia, Der I 327 ff. 387 f.
König Laurin II 223. 243. 246 f. 249 ff. 257. 261. 278. 281 f. 285 f. 319. 383. 386 ff.
Lieder des Euripides, Die II 293 ff. 308 ff. 317. 319. 330. 393 f. 395 f. 398.
Meister Balzer II 139. 143 ff. 157. 376 f.
Menonit, Der I 269 ff. 275 f. 278. 282. 285 f. 288. 299. 305 f. 308. 318. 320. 326. 330 f. 355. 379. 382 f. 387 f.; II 7. 22. 44. 195. 365.

Mission, Die II 276. 392, s. Diogenes.
Neue Gebot, Das II 7 ff. 12 f. 15 ff. 25 ff. 36. 46. 68. 106. 157. 162 f. 171. 195. 364.
Neue Herr, Der II 69. 85. 114 ff. 127. 164. 197 f. 200. 345. 353 ff. 371. 374. 381.
Opfer um Opfer I 318 ff. 327. 335. 355. 387; II 22. 111.
Philologen am Parnaß, Die I 118. 366 f.
Quitzows, Die I 218; II 28. 44. 46 ff. 60 f. 67 ff. 71. 73 f. 106. 118. 120. 122. 171. 207. 348 f. 353. 364 ff. 376.
Rabensteinerin, Die II 303. 316 ff. 321. 330. 394 f.
Rudolf von der Wert (Die Rache der Frau) I 120 ff. 214. 270. 367. 371 f. 374.
Schwestern, Die I 83. 362; II 350. 377.
Söhne der Sibyllen und der Nornen, Die I 151 ff. 369. 375; II 37.
Spartacus I 126 f. 177 ff. 191. 359. 367. 371 f 388.
Staufen- und Welfendrama (Fragment) I 134.
Swanhild I 278. 382; II 248. 387.
Theorie und Praxis I 286 f. 355. 383.
Tochter des Erasmus, Die II 200. 202. 206 ff. 223. 254. 319. 382 f.
Turm zu Babel, Am II 200 f. 382.
Unsterbliche Felix, Der II 261. 275 ff. 283. 305. 389.
Väter und Söhne I 279 ff. 289. 299. 305 ff. 315 f. 326. 340 f. 343. 355. 382 ff; II 7. 22. 48. 68. 133. 170. 195. 364. 366. 375.
Vesuv, Der I 376.
Widmungen, Die I 128. 367.
Willehalm II 172. 184. 379.

Romane und Novellen:

Archambauld I 360; II 279 f. 392.
Alten und die Jungen, Die II 181. 380.
Astronom, Der II 19 ff. 363.
Brunhilde I 319 f. 387.
Claudias Garten II 177 ff. 238. 380. 385.
Danaide, Die I 329 f. 388.
Dichterträume I 165. 370.
Edle Blut, Das I 323. 387; II 139. 148 f. 241.
Eifernde Liebe II 139. 150 ff. 287. 376 f. 393.
Ewig Weibliche, Das I 171 ff. 371.
Francesca von Rimini I 290 ff. 319. 355. 384; II 20. 254.
Heilige Frau, Die I 338 ff. 365. 377. 388.
Kindertränen I 321. 324. 387; II 51. 149. 217.
Letzte Partie, Die II 325. 337 f. 398 f.
Liebestrank, Der II 181.
Lukrezia II 325. 335. 398 f.
Märchennovelle I 111.
Meister von Tanagra, Der II 274 f. 278. 287. 290. 355; II 22.
Mein Onkel aus Pommern I 317. 386 f.
Neid I 324. 332. 388; II 200. 241. 382 f.
Opfer des Berufs, Das II 51.
Orakel, Das I 321. 324. 387; II 51. 149. 217. 241.
Riechbüchschen, Das I 171 ff. 370 f.
Semiramis II 275. 277 ff. 389. 392.
Schwarze Holz, Das II 303. 309. 394.
Schwesterseele I 214. 291. 295. 372. 385; II 150 ff. 376 f.
Taufe der Stadt, Die I 171 ff. 283. 371.
Tintenfisch II 338 f. 399.
Unter der Geißel II 223. 237. 239 ff. 245. 277. 383. 385.
Vice-Mama II 223. 237. 241 f. 383. 385.
Vor den Schranken I 212. 290. 294. 317. 329. 355. 384.
Waidfrau, Die I 362. 365; II 182. 242. 380.
Waldgesicht II 177 f. 180. 380.
Wunder, Das II 223. 237. 241 f. 277. 383. 385. 389.
Zauberer Cyprianus II 177. 179 f. 380.

Lyrik:

Lieder und Gesänge I 82. 219 ff. 224. 338. 355. 366; II 359. 363.
Lieder und Balladen I 82. 377; II 362 ff. 367. 371 f. 375. 382. 384. 393 f.
Dichtungen und Balladen I 338. 388; II 363. 372. 393 f.
Letzte Gedichte I 263. 359 f.; II 364 f. 376. 380. 382 f. 387. 389. 392 ff. 397 ff.
Deutschland sei wach II 398.

Abendlied I 112.
Abschied II 398.
Allvaters Anrufung II 91. 372.
Alte Haus, Das I 366. 386.
Alte Zeit, Die I 358.
Arbeit II 313. 394 f.
Böse Wort, Das I 369.
Büste Homers, Die I 223.
Denkmal, Ein I 263. 379 f.
Deutschlands Jugend, An II 37.
Deutsches Neujahr 1909 II 327. 398.
Deutschland und die Welt II 63. 367.
Deutschlands Jubellied I 149.
Deutschlands Willkomm an Paul Krüger II 255. 387.
Dido und Äneas I 366.
Einfahrt in den Orkus I 112 f. 223. 376.
Einladung I 223.
Eiserne Weihnacht II 382.
Emir und sein Roß, Der II 372.
Erfahrung II 376.
Euphrosyne II 324 f. 335. 393. 397 f. 402.
Fahrwohl an Weimars liebe Frau II 304. 394.
Gartenbild aus Ithaka II 397.
Gespräch der Felsen, Das I 223. 377.
Grab des Kyros, Das II 5. 362.
Haus der Liebe, Das I 169. 222. 376.
Heros bleib bei uns II 314. 395.
Hexenlied, Das I 338. 388; II 300. 372.
Homer II 372.
Humor II 112. 373.
Huttens letztes Lied II 383.
Jugend Scheidelied, Der II 380.
Jung Bismarcks Bild II 382.
Jung Edward und Egwine I 229. 377.
Jung Olaf II 296. 363. 394.
Kaiser Heinrich II 7. 362. 379.
Kaiser Wilhelms Tod II 365.
Karl Alexander II 323. 397.
Kastanienbaum I 224 ff. 377.
Kranzspende auf Körners Grab II 133. 375.
Laon I 149.
Letzte Pflicht, Die I 229. 377.
Letzte Wendenkönig, Der I 361.
Letzter Gang auf Tiefurts Straße II 268. 389.
Liebe I 82.
Marathon II 5. 362.
Marie Lene II 340. 399.
Mein Inhalt II 382.
Menschenleben I 223.
Die Nacht oder die Geburt des Lichts I 114 ff. 366.
Neue Herr Oluf, Der I 222. 376.
Odyssee letzter Teil, Der II 13. 363.
Orpheus' Gesang an Pluto I 223. 377.
Parsen Gebet, Des I 112 f. 147. 223. 366. 376.
Preußens Adler, An I 137. 149. 368.
Prolog zu Schillers Räubern I 307. 386.
Richtspruch II 313. 395.
Rudyard Kipling, An II 391 f.
Schlummerlied I 82.
Schweiz, Der II 132. 375.
Sedan I 186 ff. 288. 372. 375 f.; II 46. 398.
Siegfrieds Blut II 307. 383. 394.
Ständchen I 82.
Stadt Irem, Die I 112 f. 223. 366. 376.
Stimme aus Afrika II 320. 397.
Thüringer Sommer II 309.
Tod des Guten, Der I 114 f. 366.
Tod und Leben II 393.
Töchter des Priesters, Die (Fragment) I 224. 377.
Toten Kaisers Roß, Des II 38. 365.
Totenklage auf Heinrich v. Kleist I 229. 377.
Tragödie letzter Teil, Der II 256 f. 387.
Unser Bismarck II 189.
Unser Fritz II 365.
Verlassenen Klage, Der I 82.
Vionville. Ein Heldengedicht I 158 ff. 288. 375 f.; II 28. 46. 398.
Vionville. Sonett I 223.
Waldeinsamkeit I 82.
Wanderer auf Akropolis, Der I 112 f. 223. 366. 376.
Wanderung der Poesie II 376.
Weinlied I 82.
Wir haben ihn noch II 37. 393.
Wo Ihr mich suchen sollt II 398.

Aufsätze:

Alt-Berlin I 360.
Auf den Trümmern von Akragas II 261 f. 293 f. 389. 393.
Aus Liselottes Heimat II 303. 306 f. 394.

Björnstjerne Björnson, Der Dramatiker I 371.
Das deutsche Drama. Seine Entwicklung und sein gegenwärtiger Stand II 187 f. 372. 380.
Erdbeerbaum, Der I 360.
Faust in Weimar I 251. 379.
Furor Teutonicus II 281. 393.
Hedwig v. Olfers I 366.
Landgraf werde hart II 327. 398.
Marie v. Olfers. Eine biographische Skizze I 105. 366.
Marie Seebach. Ein Erinnerungsblatt II 185. 380.
Persönliche Ehre und deren Schutz II 326. 398.
Simson und Delila I 372.
Schriftstellertag in Weimar, Vom II 371.
Tote Haus am Bodensee, Das II 261 f. 389.
Vandalen. Ein Wort in letzter Stunde II 281. 393.
Vier Dramen I 379.
Wort an die Deutschen, Ein II 326. 398.
Wort über Weimar, Ein II 260 f. 264 ff. 269. 389.
Blätter vom Lebensbaum I 360. 366. 371 f. 379; II 371. 380. 384. 389. 392 f. 398.

v. Wildenbruch, Louis I. 3 ff. 59. 62. 65 ff. 74 ff. 83 ff. 93 f. 96. 98 f. 104. 107. 111. 114. 119. 124. 137. 140. 159. 161 f. 166 f. 221. 296. 351 ff. 355 ff.; II 218. 322.
—, Ernestine, geb. v. Langen I 8 ff. 14. 16 ff. 34 ff. 38 ff. 45 ff. 67. 69. 72. 74 f. 77. 96 f. 107. 116. 228. 234. 296. 347. 351 f. 357 ff. 364. 369; II 180 f. 218. 279 f. 322. 337. 392.
—, Flora, verw. Kabrun, geb. Nicolovius I 74 f. 99. 239. 353 ff. 361.
—, Emin I 18 f. 34. 48. 56. 60. 62. 65. 69. 78. 138. 347. 351. 364.
—, Ludwig I 34. 56. 60. 66. 69. 76 ff. 88. 138. 156. 275. 347. 352. 359. 361. 363 f. 382; II 322. 400.
—, Bertha I 12. 16. 19.
—, Blanche, s. v. Roeder.
—, Luise, s. York.
—, Marie, geb. v. Weber I 342 ff. 359. 371. 374. 376. 388 f.; II 1. 5 f. 8. 10. 13. 15. 19. 23. 26. 35 f. 47. 51. 73. 83. 113 f. 121. 124. 146. 152. 155 f. 180. 182 f. 186. 235 f. 243. 283 f. 297. 305. 308. 312. 316 f. 340. 345. 348. 361 ff. 370. 374 ff. 385. 387 f. 394 ff.
Wilhelmi, Marie I 19 ff. 358.
Wille II 363.
Wimpffen, General I 187.
Winds I 385.
Windthorst II 3.
Winkelmann I 386.
Winterstein I 90.
Wiseman, Kardinal II 178.
v. Wißmann I 128. 239 f. 315. 386; II 340. 362.
Wohlrabe, Dr. I 360.
Wolff, Eugen II 370. 375.
Wolfram von Eschenbach I 132.
Wrangel, Feldmarschall I 32.

X

Xenophon I 91.

Y

Yorck v. Wartenburg, Feldmarschall I 72; II 76.
—, Graf Hans I 73 f. 108. 110. 140. 156. 209. 223. 362. 365 f. 368.
—, Graf Heinrich II 400.
—, Graf Ludwig I 72. 108.
—, Graf Paul I 69. 72 f. 81 f. 86 f. 114. 117 f. 163 f. 351. 367; II 76. 114. 185. 355. 370. 372.
—, Graf Wolf I 73 f. 108 ff. 114. 120. 125 ff. 136 ff. 142. 144. 147. 149. 177. 179. 239 f. 353. 362. 365 ff. 376; II 182.
—, Gräfin Anna, geb. Gräfin Kalckreuth I 156.
—, Gräfin Bertha, geb. v. Brause I 72.
—, Gräfin Helene, geb. Gräfin Kalckreuth I 140. 209 f. 368.
—, Gräfin Luise, geb. v. Wildenbruch I 12. 16. 34. 48. 56. 62. 66. 69. 71. 74. 80 ff. 97. 137. 140. 144 f. 162. 165 f. 209. 212. 347. 351. 359. 361; II 34. 114. 185. 355. 375. 400.
—, Gräfin Nina, geb. v. Olfers I 72. 108. 127.

Z

Zademack I 386.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 122884551